
U d'/ of Ottawa
39003012903109





A Monsieur [illegible]
Edgard Tinel

MAURICE KUFFERATH



PARSIFAL

DE

RICHARD WAGNER

LÉGENDE — DRAME — PARTITION

Je suis la douceur qui redresse.
(P. VERLAINE. — *Sagesse*.)



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1890

PARSIFAL

LÉGENDE — DRAME — PARTITION

DU MÊME AUTEUR

La Walkyrie de Richard Wagner, esthétique, histoire, musique Une broch. chez Schott Frères. prix : fr 2 —

Richard Wagner et la Neuvième Symphonie. Une broch. in-8°, Schott Frères . . . . » » 1 50

Hector Berlioz et Schumann. Une broch. in-8°. Schott Frères. . . . . » » 1 —

Henri Vieuxtemps, sa vie et son œuvre. Un vol. in-8°. Bruxelles, chez Rozez . . . . » » 2 —

Les Instruments de Musique (tiré à part de l'*Art Ancien à l'Exposition nationale belge)*. Bruxelles, Rozez ; Paris, Firmin Didot et Cie . . . . . » » 2 —

EN PRÉPARATION

Lettres de Wagner à ses amis, Liszt, Uhlig, Fischer et Heine

MAURICE KUFFERATH

PARSIFAL

DE

RICHARD WAGNER

LÉGENDE — DRAME — PARTITION

> Je suis la douceur qui redresse
> P. VERLAINE. — *Sagesse*





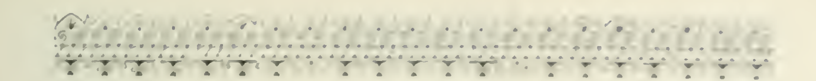
PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1890

A LÉON HUSSON,

En mémoire d'une ferme amitié.
En espérance d'un art identique.

M. K.



LA LÉGENDE

Il est au loin, dans une contrée inaccessible, un burg sacré du nom de Montsalvat. Un temple lumineux, auquel la terre n'a rien de comparable, s'y dresse dans sa gloire et son éclat. Dans son enceinte, au fond du sanctuaire, des cœurs pieux adorent, nuit et jour, le saint calice où Dieu versa son sang divin ; pour être confié à la garde des hommes d'un cœur simple et pur, ce vase fut apporté à la terre par les anges. Chaque année, descend du ciel une colombe blanche pour rendre à sa vertu miraculeuse une force nouvelle. *C'est le Saint-Graal*. Quiconque l'adore et le sert est assuré d'un pouvoir surhumain. En quelque lieu que son destin le mène, le Graal le soutient quand il combat pour le droit et la vertu. Mais tel est le pouvoir du Graal qu'aussitôt dévoilé, il s'évanouit ; une loi sévère ordonne à ses chevaliers de rester inconnus ; s'ils révèlent leur qualité, ils perdent leur puissance, ils doivent aussitôt s'éloigner et regagner la montagne sainte.

C'est pourquoi je vais vous quitter. Je vous ai été envoyé par le Graal; mon père Parsifal est roi du Graal, et Lohengrin, son chevalier, c'est moi. -

Ainsi dit le chevalier au cygne au moment où il va s'éloigner pour jamais d'Elsa.

Ce récit, qui amène le dénouement de *Lohengrin*, pourrait en quelque sorte servir d'avant-propos à *Parsifal*. Il définit le caractère et le lieu de l'action. Seulement, dans *Parsifal*, c'est un adolescent, simple de cœur et d'esprit, que nous voyons lutter pour atteindre aux plus hautes destinées et devenir roi de l'ordre du Graal, tandis que dans *Lohengrin*, c'est un chevalier, déjà en possession du pouvoir surhumain et accomplissant une mission divine, dont les exploits chevaleresques nous sont contés.

Le sujet de *Parsifal*, comme ceux de *Lohengrin*, de *Tristan et Yseult*, du *Tannhæuser*, a été emprunté par Wagner aux romans d'aventures et aux poèmes épiques du moyen âge. Par un procédé analogue à celui des trouvères puisant la matière de leurs légendaires récits dans des chants nationaux et des traditions antérieures arrivés jusqu'à eux soit par la transmission orale, soit par la transmission littéraire, le maitre de Bayreuth a réuni et condensé dans son drame les traits principaux de toute une série de poèmes du moyen âge relatifs à Parsifal.

Ces poèmes sont nombreux. La légende sur laquelle ils sont fondés a fait l'objet de quantité d'adaptations littéraires en vers et en prose, non seulement en Allemagne, mais aussi en Angleterre et en France. C'est en français, toutefois, qu'elle parait

avoir revêtu pour la première fois la forme du poème épique au commencement du XII[e] siècle, et c'est de là qu'elle a passé dans presque toutes les littératures.

Pour le fond, les fables qui ont donné naissance au *Perceval* français sont de beaucoup antérieures au XII[e] siècle; leur origine se perd dans la nuit des temps. D'ailleurs, la plupart des poèmes chrétiens du moyen âge ne sont, en réalité, que des transformations d'anciens mythes païens, les uns venus de l'Orient, de la Grèce et de l'Italie; les autres, et ce sont les plus nombreux, nés sur le sol même de la Gaule et de la Germanie, ou importés du Nord par l'invasion des races germaniques. Les romans relatifs au Graal ont leur source dans les anciens chants gaéliques ou celtiques, hymnes religieuses, chants de guerre, chansons mythologiques, ballades redisant les exploits des héros nationaux, invocations mystiques aux divinités de l'ancienne Gaule, de l'Armorique païenne, du pays de Galles, de l'Écosse.

Certains de ces chants sont arrivés jusqu'à nous, mais très altérés, probablememt par des versions et des interpolations successives. On y démêle, à travers des allusions mythologiques et historiques, le ressouvenir des mythes communs à toutes les races indo-aryennes. Les contes du Graal, par exemple, se rattachent à l'histoire d'un bassin merveilleux rempli d'herbes magiques et doué d'une vertu particulière, celle de conférer le don de sagesse et de prophétie.

La coupe d'Hermès chez les Égyptiens et les corbeilles des Dyonisiaques (1) dans l'ancienne

(1) Fêtes consacrées à Déméter et à Dionysos [illegible]

Grèce jouent un rôle à peu près analogue; de même encore la pierre sacrée des Arabes que l'on conserve à la Kaaba (1) de la Mecque. Il y a là différentes manifestations d'une même croyance, se rattachant à l'idée d'une rédemption après la chute; et cette idée, dans le cours des siècles, subit naturellement l'influence des milieux et du temps, elle se transforme à l'infini.

Le bassin dont parlent les anciens chants gaéliques, et qui donne à celui qui le possède pouvoir surhumain et satisfaction de tous ses désirs, a été remis de temps immémorial à un guerrier fameux au moment où il se promenait au bord d'un lac d'Ecosse. Un nain et un géant sortent des eaux et lui font ce don précieux. Dès lors, il est tout puissant, il remporte la victoire partout : ce bassin magique, toutefois, ne tarde pas à être l'objet des convoitises de tous, et il devient ainsi la cause de luttes sanglantes et de combats meurtriers. Les mêmes passions véhémentes s'allument dans les Eddas scandinaves autour du fameux trésor des Nibelungen, le *Nibelungenhort*.

Ce bassin celtique est, très probablement, l'écuelle où les prêtresses druidiques recueillaient le sang des victimes offertes aux dieux et d'où elles tiraient des présages.

---

(1) Le Kaaba est un édifice carré de douze mètres, élevé dans la principale mosquée de la Mecque, une sorte de temple qui, selon la tradition, fut bâti par Abraham pour lui servir d'oratoire. Mahomet, après la prise de la Mecque, détruisit les idoles qu'on avait introduites dans le temple et le rendit au culte du vrai Dieu. La Kaaba renferme une *pierre noire* vers laquelle les Musulmans doivent se tourner dans leurs prières et qu'ils viennent baiser avec un profond respect.

L'emblème religieux devient bientôt un objet symbolique ; il découvrait à ses adorateurs la science de l'avenir, le mystère du monde, le trésor des connaissances humaines ; il donnait l'inspiration poétique. Comme les objets du culte chez tous les peuples, il joue un grand role dans l'histoire de la nation celtique, ainsi que plus tard, dans l'histoire des peuples christianisés, l'hostie et le calice où se célèbre le « sacrifice » de la messe. On peut même se demander si cet emblème ne dérive pas de l'autre. Il est avéré qu'un grand nombre de pratiques de l'Eglise catholique dérivent directement d'anciennes croyances païennes et de traditions du culte druidique.

Lorsqu'après les premières conversions, dans les Gaules et en Angleterre, la lutte s'établit entre les sectes religieuses rivales, le prêtre chrétien et l'ancien barde celtique, prêtre et poète tout à la fois, un autre emblème s'ajoute au bassin ensanglanté : la lance sanglante, l'arme qui symbolise d'abord la résistance aux conquérants étrangers et qui devient ensuite l'emblème sacré de la foi persécutée. C'est sur la lance que les Celtes jurent haine et mort aux oppresseurs et aux persécuteurs de leur religion. « Le pays des Logriens (1) périra par la lance sanglante », chante le barde Taliésin (VIe siècle), et Chrétien de Troies répète cette prophétie dans son *Perceval* :

> Si est escrit qu'il est une eure
> Que tous les roiaumes de Logres,
> Dont jadis fu li tière al Ogres,
> Ert détruite par cele lance.

(1) L'Angleterre.

Il est écrit qu'il est une heure
Où le royaume de Logres,
Qui jadis fut la terre aux Ogres,
Sera détruit par cette lance.

A mesure que le christianisme se répand, ces symboles changent de caractère et de signification. L'Eglise transforme habilement à son profit toutes les traditions des peuples qu'elle conquiert aux nouvelles croyances. Le bassin druidique devient tantôt le bassin où fut placée la tête de saint Jean après sa décollation, tantôt le bassin où Joseph d'Arimathie recueillit, selon la légende, le sang qui coula des plaies du Christ. La lance druidique devient

. . . . la lance
Dont Longis (1) *ferit el costé*
Du Roi de sainte majesté.

L'épée brisée de Wotan, que Siegfried parvient seul à reforger, la bonne épée qui donne la victoire à qui sait la manier, cette arme devient « *l'espée de quoi S. Jehanz fu décolez* ».

Tous les symboles de l'ancienne religion passent de la sorte au service du culte nouveau. C'est ainsi encore que les luttes qui, dans les anciens chants, s'engagent entre les guerriers pour la possession du bassin merveilleux, de la lance sacrée et de l'épée qui donne la victoire, se transforment peu à peu, au souvenir des croisades, en luttes héroïques pour la possession des reliques du Sauveur.

(1) Longis est le nom donné par le moyen âge au soldat qui frappa de sa lance le côté du Christ sur la croix.

Parmi ces reliques, il en est une qui, pendant près de deux siècles, a hanté l'imagination de trois ou quatre générations successives, inspiré tous les poètes, préoccupé les princes et les rois, fait l'envie de tous les déshérités : c'est le Saint-Graal.

Les linguistes se sont perdus en conjectures sur le sens et l'origine de ce mot : *Graal*, qui ne se trouve clairement expliqué dans aucun des poèmes qui s'en occupent. Le *Graal* est, pour les poètes et les lecteurs du XIIe siècle, un objet connu, qui n'a pas besoin de définition.

Au moyen âge, on donnait le Saint-Graal ou Saingral, comme une corruption de *sang réal*, *sang royal*, par allusion à la légende d'après laquelle Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ (du Roi), dans le calice même où Jésus avait consacré le pain et le vin. Il désigne ce calice même, transmis aux descendants de Joseph et apporté par eux en Occident, où il devient la source d'innombrables bienfaits pour ceux qui le possèdent.

D'autres le font dériver du mot *corail (Korrallion* en grec, *Corallium* en latin). C'est la thèse de M. Gustave Oppert. Elle a ceci de plausible qu'elle explique pourquoi, dans le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, le Graal est une pierre précieuse apportée jadis sur la terre par des anges et confiée par eux à la garde d'une confrérie religieuse qui s'intitule « les chevaliers du Graal ». Dans le poème allemand sur le *Combat des chanteurs à la Wartburg*, il est fait allusion à une pierre lumineuse tombée de la couronne que les anges rebelles avaient fait faire pour Lucifer et que l'archange Michel lui arrache du

front. « Cette pierre est le Graal », dit le vieux poème. Elle a exactement les mêmes vertus que le bassin druidique, et le plat ou le calice de Joseph d'Arimathie.

Une troisième version fait dériver le mot *Graal* du provençal *grazal*, *grazau* ou *grial*, *grasale* en bas latin, qui signifie littéralement *plat*, *bassin, vase*. M. Fauriel, l'historien de la poésie provençale, retrouve aussi le mot avec cette signification dans la langue basque. C'est l'interprétation qui nous paraît la plus rationnelle, car non seulement elle s'accorde avec les données historiques et légendaires, mais elle est étymologiquement la moins compliquée. Aussi est-elle aujourd'hui le plus généralement adoptée.

Au demeurant, que le mot soit d'origine orientale, gaélique ou provençale, il est certain, qu'il apparaît pour la première fois dans les poèmes français du XIIe siècle, et qu'il y désigne tantôt un vase merveilleux, tantôt une pierre précieuse, ou le calice dans lequel Jésus consacra le pain et le vin, ou le bassin dans lequel Joseph d'Arimathie, d'*Abarimacie,* disent les vieilles chroniques, recueillit le sang du Sauveur. A côté du Graal, figurent tantôt l'épée de saint Jean et la lance saignante, quelquefois, mais plus rarement, des fragments de la croix et les clous qui transpercèrent les membres du Christ.

Ce n'est pas tout. S'étant assimilé les symboles de l'ancienne religion des Gallo-Germains, l'Eglise s'empara parallèlement des types légendaires des

héros nationaux pour en faire des défenseurs de la foi, quelquefois des martyrs et des saints. C'est ainsi que Perceval, le type accompli du chevalier chrétien, au service de l'Eglise et de la foi, est tout uniment un dérivé de Morvan, le héros de la Bretagne, qui, peu de temps après la mort de Charlemagne, souleva les Bretons contre Louis le Pieux, et prit le titre de roi. La légende profane en avait fait le type accompli du roi patriote et dévoué à son peuple. Les ballades bretonnes relatives à ce personnage racontent comment Morvan naquit d'une mère restée veuve et fut élevé dans les bois, comment il rencontra, un jour, un chevalier bardé de fer, qu'il prit pour saint Michel, comment s'éveilla en lui le goût des aventures. Pendant dix ans, il parcourt victorieux les pays les plus éloignés ; finalement, lorsqu'il revient au pays, il apprend que sa mère est morte de douleur en le voyant s'éloigner d'elle.

C'est l'histoire même, au nom près, de Perceval le Gallois. Comment les légendes relatives à Morvan se transformèrent et devinrent le roman de *Perceval le Gallois*, c'est ce que l'histoire littéraire n'a pu jusqu'ici clairement expliquer. L'Angleterre possède une très vieille légende, qui met en scène un enfant élevé, comme Morvan, par sa mère, restée veuve, arrivant à l'adolescence ignorant du métier des armes, qui bientôt y excelle, accomplit toutes sortes de prodiges, met en fuite les sorcières de Glocester et reconquiert *un bassin dans lequel se trouvent une tête sanglante* et une lance saignante. Il a accompli ainsi une prophétie qui subordonne la délivrance du pays et la

fin d'une longue série de crimes et d'actes de vengeance à la rentrée de ces symboles en son pouvoir. Le héros de ce roman s'appelle *Peredur*, qui signifie *chercheur de bassin.*

Ce Peredur serait le prototype du Perceval français. Il présente, en effet, de grandes analogies avec lui. On retrouve dans les premiers poèmes français une foule d'aventures absolument identiques à celles du roman gallois. Seulement, il n'existe de celui-ci qu'une copie manuscrite du XIVe siècle, de beaucoup postérieure, par conséquent, aux manuscrits français de *Perceval*. De là, parmi les historiens et les philologues, d'interminables discussions. Pour les uns, *Perceval* n'est qu'une version française amendée du *Peredur* gallois; pour les autres, c'est, au contraire, le *Peredur* qui est une adaptation britannique du poème français, auquel on aurait mêlé des traditions locales, afin de le rendre plus sympathique aux lecteurs anglais. C'est l'opinion du savant éditeur du *Parzival* allemand, M. Simmrock (1). MM. de la Villemarqué et San-Marte tiennent pour la priorité de *Peredur*, sinon dans la forme où il est parvenu jusqu'à nous, du moins pour le fond de l'histoire. Il y a une probabilité en faveur de cette opinion ; l'aveu de Chrétien de Troies qu'il a composé son poème d'après un livre que lui avait prêté Philippe d'Alsace, comte de Flandre. Or, on sait que ce prince passa quelques mois en Angleterre en 1172, c'est-à-dire

(1) Voir : le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, traduit par M. Simmrock, Appendice, vol. II. Le roman de *Peredur* se trouve dans le *Mabinogion*, ou *Livre rouge*, recueil de romans gallois publiés d'après un manuscrit du XIVe siècle, par Lady Charlotte Guest. Londres, 1849.

peu de temps avant l'époque où l'on place généralement la composition du *Perceval* de Chrétien.

Il est à remarquer, en outre, que dans le *Peredur*, il n'est pas question du Graal, mais que le *bassin sanglant* et la *lance* druidique, évidemment plus anciens que le *Graal* chrétien, sont le but et la conclusion de l'aventure.

Reste à expliquer la transcription de *Peredur* en *Perceval*. M. de la Villemarqué admet que *Perceval* est une traduction française de *Peredur*. Mais on ne voit pas bien la filiation des deux mots. Peredur, nous l'avons dit, signifie : *chercheur de bassin*. Le nom français n'a aucun rapport, ni par l'étymologie, ni par le sens, avec le nom gallois. Que signifie au juste *Perceval ?*

Les poètes et prosateurs du moyen âge ont des opinions très variables à ce sujet. Pour les uns, Perceval veut dire : qui passe à travers tout, de *perce*, percer, et *val*, vallée ; d'où le nom de *Perceforêt* donné plus tard à Perceval ; d'autres l'appellent *Perlesvaux* (par les vallées), et même *Parluifet*, - pour ce qu'il s'estait fait par lui-même -, dit l'auteur du Perceval en prose dont l'unique manuscrit a été publié par M. Ch. Potvin. Celui-ci pense que *Parluifet* serait la traduction du latin : *per se valens*, d'où Perseval, *qui vaut par soi-même*. Cette interprétation a le mérite de s'accorder avec le caractère du héros, qui ne doit rien qu'à sa bonne nature : *Car il tenoit de nature,* dit Chrétien de Troies. En Allemagne, une explication plus compliquée encore a été donnée. Le philologue Gœrres, rattachant toute la légende du Graal à des origines orientales, fait

dériver le nom de Perceval, *Parzival* en allemand, de l'arabe : *parsêh*, pur, et *fal*, niais, simple. *Parzival* voudrait donc dire : le *Pur simple*, *l'ingénu sans tache*. Wagner a adopté cette origine et cette signification du nom. Mais il y a un double inconvénient à cette étymologie : la première, c'est que le nom allemand de *Parzival* est incontestablement entré dans la poésie germanique par l'intermédiaire du français *Perceval*, où les deux mots *parsêh* et *fal* ne peuvent trouver leur application ; la seconde, et elle est décisive, c'est que, d'après les arabisants, le mot *fal* n'existe pas dans l'arabe. Ainsi s'écroulerait tout l'édifice philologique laborieusement élevé par Gœrres et adopté, on ne sait pourquoi, par Wagner. Cette querelle, toutefois, offre pour nous un certain intérêt, en ce qu'elle explique l'orthographe *Parsifal*, adoptée par le maître de Bayreuth.

Quoi qu'il en soit de la priorité de *Peredur* ou de *Perceval*, ce qui est intéressant pour la filiation et les transformations successives de la légende primitive de Morvan, c'est que, dans le *Peredur*, elle est déjà mêlée à un autre cycle de lais ou contes bretons ; je veux parler des chants relatifs au noble et chevaleresque roi Artus.

Artus ou Arthur, lui aussi, est un héros légendaire. Dans les chants les plus anciens, il personnifie avec son conseiller, le barde Merlin, la résistance aux envahisseurs, aux Pictes et aux Saxons, oppresseurs des Kymris. Artus n'est pas un personnage absolument historique. Il est une sorte de résumé des traditions nationales relatives aux anciens rois ou chefs bretons

Quant à Merlin, c'est un personnage mi-réel, mi-lé-

gendaire. Il est certain qu'il a existé un barde de ce nom, et l'on a, de lui et d'autres bardes, ses contemporains : Anieurin, Taliésin, Lywarch (VI[e] siècle), des poèmes narratifs, lyriques ou didactiques, remplis d'allusions douloureuses à la patrie, à la famille, à la religion druidique menacées, et de regrets pathétiques et touchants donnés aux héros tombés pour la défense de la patrie.

Merlin parait avoir été un défenseur ardent de la religion druidique ; ses poèmes sont pleins d'invectives contre les prêtres chrétiens ; il traite les moines d'imposteurs, de libertins et de méchants ; il leur prête toutes sortes de vices, jusqu'à la gloutonnerie (1).

Par la suite, l'imagination populaire a fait de Merlin un nécromancien ; il est devenu l'*Enchanteur* Merlin ; et, dans cette nouvelle tradition, on devine encore une fois l'influence de l'Église. Pour déraciner les anciennes croyances, elle jette la suspicion sur ceux qui les exaltent. Merlin a des accointances avec le diable, avec l'*ennemi ;* c'est un faux prophète, un sorcier (2). Même la cour du roi Artus, après avoir été longtemps, avec ses chevaliers de vertu parfaite et de courtoisie si délicate, l'idéal des rois et des princes, finit par n'être plus qu'une cour où règnent la volupté et le dévergondage.

(1) De la Villemarqué : *L'Enchanteur Merlin.*

(2) Le moine Gildas, contemporain de Merlin et auteur d'une chronique latine des rois bretons, lance toutes les foudres de son éloquence contre les bardes et en particulier contre Merlin, dont l'éternel honneur est d'être resté passionnément fidèle à son roi et aux traditions nationales, tandis que le moine Gildas s'était mis au service d'un usurpateur, soutenu par les étrangers envahisseurs, mais *chrétien.* — De la Villemarqué : *L'Enchanteur Merlin.*

En passant d'Angleterre en France, ces deux ordres de légendes se confondent avec un troisième cycle : celui de la confrérie du Graal chrétien.

Cette légende est probablement d'origine provençale ; elle l'est certainement dans sa forme chrétienne. C'est dans les Pyrénées, sur les confins de l'Espagne, pays du merveilleux et des ennemis du christianisme (les Maures), que le moyen âge place la montagne où s'élève le temple du Graal : *Montsalvat*, corruption du latin *mons salvationis*, montagne du salut, ou du provençal *mont saltvage*, c'est-à-dire sauvage.

Le plus ancien poème connu où ces trois cycles se trouvent réunis, est le *Perceval* de Chrétien de Troies.

On n'a que peu de renseignements sur ce remarquable poète, dont l'influence sur ses contemporains et sur toute la littérature du moyen âge fut extraordinaire. Il était d'origine champenoise et il vécut dans différentes cours, celles de Hainaut, de Flandre et de Champagne ; il fut protégé par la comtesse Marie de Champagne, fille de Louis VII et de la reine Aliénor ; plus tard, il fut aussi très choyé par Philippe d'Alsace, comte de Flandre. C'est à peu près tout ce que l'on sait de sa vie. La date de sa mort n'est pas même connue, mais l'on estime généralement qu'elle tombe avant la fin du XIIe siècle, entre 1191 et 1195.

Sur ses œuvres, en revanche, on a des renseignements plus précis. Avant de mettre en vers français ce que l'on appelle la « matière de Bretagne », c'est-à-dire les contes bretons qui ont inspiré tant de

poèmes épiques et de romans d'aventures du XIe au XIIIe siècle, il avait imité les *Métamorphoses* d'Ovide, ce qui tendrait à prouver qu'il était clerc, c'est-à-dire membre de quelque communauté religieuse. Il nous apprend lui-même qu'il avait mis en français les épisodes de Pélops et de Philomèle. De ces deux poèmes, le premier est perdu ; le second vient d'être retrouvé. Chrétien de Troies avait ensuite composé, vers 1160, un *Tristan* qui est perdu, puis *Erec*, légende bretonne ; *Cligès*, dont le sujet est emprunté à une ancienne légende orientale sur la femme de Salomon, enlevée à son mari par une ruse dont elle est complice ; le poète champenois y mêle toutes sortes de fictions empruntées aux contes bretons ; vers 1170, il écrivit ensuite le *Conte de la Charrette ou Lancelot du Lac* (inachevé), dont la comtesse Marie de Champagne lui avait fourni le sujet, et, un peu après, *Ivain ou le Chevalier au lion ;* ces deux poèmes sont tirés des contes bretons ; enfin, vers 1175, il composa son dernier et son plus important ouvrage, *Perceval li Galois ou le Conte del Graal,* d'après un « livre », comme il dit lui-même, sans doute un poème anglo-normand, que lui avait prêté Philippe d'Alsace, lequel, en 1772, avait passé quelques mois en Angleterre à guerroyer contre Henri II (1).

Chrétien passa sans conteste, aux yeux des écrivains de son époque et du siècle suivant, pour le meilleur poète français, et son école dura presque jusqu'à

(1) CH. POTVIN : Introduction au poème de *Perceval le Gallois* ; GASTON PARIS : *La Littérature française au moyen âge.*

la fin du XIVe siècle. *L'Histoire littéraire de France,* ce grand monument élevé par les Bénédictins à la gloire des lettres françaises, dit qu'il méritait sa réputation « par l'invention, la conduite et particulièrement par le style qui l'élève par dessus tous les poètes de son temps ». Le grand mérite de Chrétien de Troies est plutôt, cependant, dans la forme. « Il prenait, dit un auteur du XIIIe siècle, le beau français à pleines mains et n'a laissé après lui qu'à glaner. » Il a créé, en quelque sorte, la poésie chevaleresque et la poésie de l'amour;

> Chrétien de Troies dit mieux
> Du cœur navré, du deud des yeux,
> Que l'on ne pourrait vous en dire.

répète encore, un demi-siècle plus tard, Huon de Méri. Ce fut, à tous égards, un vrai poète et un grand écrivain. Ses œuvres sont faciles à lire, pour peu qu'on veuille se familiariser avec les mots et les formes grammaticales tombées en désuétude. C'est une initiation qui ne demande ni beaucoup de travail, ni un grand effort, grâce aux grammaires et aux excellents glossaires de la langue du moyen âge. On sera, d'ailleurs, bientôt récompensé de ses peines par l'intérêt et le charme que dégage ce vieux poème.

L'aveu de Chrétien qu'il a composé son poème de *Perceval* d'après « un livre » prouve qu'avant lui, il existait en Angleterre une histoire de ce personnage, conte, roman ou poème rédigé probablement en latin. Mais c'est son œuvre qui popularisa cette légende et qui, devenue rapidement célèbre, fut

prise aussitôt pour modèle et inspira un nombre considérable de récits analogues. Il trouva des imitateurs non seulement en France, mais partout au dehors : en Allemagne, en Italie, en Espagne, aux Pays-Bas, en Angleterre, jusqu'en Norwège et au Portugal. L'un des monuments de la vieille langue portugaise est un poème de *Perceval*, imité du français. Le chef-d'œuvre de la littérature germanique au moyen âge, c'est le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, qui cite expressément Chrétien de Troies parmi les auteurs dont il s'est inspiré.

Grâce à cet immense succès, le poème de Chrétien fut continué en France de diverses façons. Une première suite semble avoir été composée sur des notes laissées par le poète champenois; deux autres continuations, l'une du poète Menessier, qui fut au service de Jeanne de Flandre, petite-nièce du comte Philippe, sous les auspices duquel le poème avait été commencé; l'autre, de Gerbert de Montreuil, à qui l'on doit un joli conte, le *Roman de la Violette*, racontent les aventures de Gauvain, le neveu d'Artus, le plus célèbre des chevaliers de la Table Ronde, qui, dans le roman de Chrétien, est fréquemment le compagnon d'aventures de Perceval. Seulement, l'histoire de Gauvain n'a plus que de vagues rapports avec le *Graal*.

Il y a d'autres grands poèmes sur le *Graal* et *Perceval*. Le poète franc-comtois Robert de Boron en composa un vers le commencement du XIII[e] siècle (1). Robert de Boron rattache plus directe-

(1) Un philologue allemand, M. Birch-Hirschfeld, a émis l'opinion que le poème de Robert de Boron était antérieur à celui de Chrétien de Troies.

ment encore que Chrétien de Troies la légende du vase sacré au cycle breton. Il composa, à cet effet, une sorte de trilogie : *Joseph d'Arimathie ou le Petit Saint-Graal*, — *Merlin*, — *Perceval*, dans laquelle le barde et enchanteur breton, engendré par le diable pour combattre le Christ, mais rattaché à la bonne cause par sa connaissance du passé et de l'avenir, forme un lien naturel entre l'histoire des premiers prodiges du Saint-Graal et le poème qui nous montre ce Graal finalement conquis par Perceval et transporté au ciel après sa mort. Malheureusement, nous ne possédons de l'œuvre de Robert de Boron que le premier poème (1) et un fragment du deuxième ; le troisième est perdu, et il ne nous en reste que des imitations en prose. Le *Joseph d'Arimathie* fait connaître ce que c'est que le Graal et annonce qu'il sera porté en Occident et plus tard trouvé par un chevalier de la race de Joseph d'Arimathie ; — le *Perceval* raconte comment ce chevalier trouva le Graal et mit ainsi fin aux « merveilles » de Bretagne ; le *Merlin* sert de transition entre ces deux poèmes en transportant la scène en Bretagne, en introduisant Arthur ou Artus, et en faisant, par Merlin,

M. Gaston Paris ne partage pas cette opinion et pour de bonnes raisons. Robert de Boron dit lui-même qu'il avait fait une première rédaction de son poème « avec Monseigneur Gautier, qui était de Montbéliard » ; cela semble indiquer que la deuxième rédaction, la seule que nous ayons, a été écrite après la mort de Gautier de Montbéliard, c'est-à-dire après 1212. Dès lors, Robert de Boron n'a guère pu écrire son premier ouvrage avant la composition du *Perceval* de Chrétien de Troies, qui ne doit pas être postérieur à 1180.

(1) Le poème de Robert de Boron a été publié, d'après l'unique manuscrit connu, par M. Francisque Michel, sous le titre de *Roman du Saint-Graal*, Bordeaux, 1841

rappeler le sujet du premier poème et prédire celui du second (1).

C'est par ce *Merlin* que nous apprenons ce qu'était la *Table Ronde*. Au fond, cette institution se rattache à l'antique tradition des assemblées de chefs de clans bretons. Ces assemblées se tenaient sous la présidence d'un chef suprême élu, appelé Guortiguern ou Roi ; elles avaient lieu régulièrement aux principales fêtes de l'année et, exceptionnellement, dans toutes les circonstances importantes. On y discutait les questions de législation et les intérêts du pays. Le moyen âge en fit une sorte d'assemblée de l'élite du pays.

Un jour que le roi Artus tient sa cour à Carlion, Merlin lui rappelle la Sainte Cène et l'épisode de la trahison de Judas. Après la mort du Christ, Joseph d'Arimathie se retire avec son « lignage », c'est-à-dire sa famille, et quelques disciples dans le désert, où ils souffrent la faim. Jésus alors apparait à Joseph et lui ordonne de faire une table à l'image de celle qui servit pour la Sainte Cène et de placer sur cette table le « vaissiel », c'est-à-dire le plat ou le vase, qu'il avait conservé et qui était celui où Jésus et les Apôtres avaient mangé. Quand Joseph a accompli ce que le Seigneur lui a ordonné, et que toutes les personnes de sa suite se sont assises à la table, celle-ci se couvre

(1) Merlin annonce au roi Uter que la place vide à la Table Ronde ne sera remplie qu'au temps de son successeur Artus, et cela par un homme qui n'est pas encore né et qui d'abord accomplira l'aventure du Graal. C'est de Perceval qu'il s'agit. Voyez le *Merlin*, en prose, publié par la *Société des Anciens Textes français*, et la *Littérature française au moyen âge*, par M. Gaston Paris.

de mets. « Qui à cele table povait seoir, il avait l'accomplissement de son cœur », dit la vieille chronique. A la table, une place reste vide. C'est celle qu'occupait Judas à la Sainte Cène, le jour où Jésus annonça qu'il serait trahi par un de ses disciples. Les auteurs du moyen âge, amplifiant le récit de l'Evangéliste, ajoutent que Judas fut chassé de la table par Jésus ; Jésus lui signifie même qu'il est exclu « de la compaignie de Dieu ». C'est à ces paroles que se rattache l'idée morale de la Table Ronde. Ceux qui restèrent avec Jésus, c'étaient les purs, les vrais disciples, les « chevaliers » de loyauté parfaite, les fidèles. De là, l'indignité qui frappe ceux qui sont exclus. Lorsque Joseph d'Arimathie fonde la deuxième table, il n'a autour de lui que des fidèles qui, tous, participent au festin miraculeux servi par le Christ en personne ; l'infidèle n'y aurait pas été admis. De même la Table Ronde n'admettra que les chevaliers de vertu accomplie. Le Graal, qui renouvelle incessamment le miracle de la table de Joseph d'Arimathie dans le désert, ne dispensera pas ses grâces à ceux qui ne sont pas dignes en tout point de le contempler.

Voilà, tout entier, le symbole de la Table Ronde. S'asseoir à la table du roi Artus, cela équivaut, en quelque sorte, à un brevet de noblesse, c'est la reconnaissance officielle de la valeur, de la courtoisie, de l'honneur d'un chevalier. Sans aller chercher bien loin, on pourrait retrouver, dans nos clubs aristocratiques modernes d'Angleterre et de France, le dérivé de l'institution chevaleresque du moyen âge.

Seulement, à cette époque, à l'idée de chevalerie se

joint l'idée religieuse. La chevalerie était la réunion des deux choses qui occupaient le moyen âge : la religion et la guerre. Aussi, lorsque sur les conseils de Merlin l'Enchanteur, le roi Artus fonde la Table Ronde, c'est au nom de la Très Sainte Trinité qu'il l'institue (1). De militaire qu'elle semble avoir été au début, la Table Ronde finit par être militaire à la fois et théocratique. Être de la Table Ronde, c'est être un preux chevalier et un bon chrétien.

La Table Ronde et le Graal sont désormais indissolublement liés l'un à l'autre. Jusqu'au XIVe siècle, on ne parle plus de l'une sans faire allusion à l'autre. Les fictions primitives de la légende, interprétation poétique et généralisation de faits réels, d'événements historiques, s'altèrent de plus en plus par l'adjonction d'éléments empruntés aux Evangiles et aux mystères de la religion nouvellement implantée. L'absorption par l'Eglise de toutes les traditions nationales est complète.

Non moins curieuse est la transformation des mêmes mythes en passant d'un peuple à l'autre. Ils se chargent d'allusions nombreuses aux traditions locales, aux mœurs particulières, aux anciennes croyances religieuses de leur nouveau milieu ; l'idée est comme un fleuve dont les flots s'enflent des eaux secondaires des contrées qu'ils traversent. L'Allemagne emprunte à la France, comme la France

---

(1) Voyez le *Merlin* en prose publié par la *Société des Anciens Textes*

avait emprunté à l'Angleterre, qui elle-même doit beaucoup aux Scandinaves. Ces échanges sont d'ailleurs réciproques. La *Chanson de Roland*, qui est par excellence l'épopée française, est sortie de traditions essentiellement germaniques. Les deux plus beaux monuments poétiques du moyen âge germanique, la chanson des *Nibelungen* et le *Parzival*, sont l'un d'origine scandinave, l'autre d'origine celtique et française. Le Dante, l'Arioste, même le Tasse ne peuvent s'expliquer si l'on ne tient compte des influences du Nord sur l'imagination méridionale. C'est une erreur profonde, et malheureusement trop longtemps enseignée, que tout nous vienne des Grecs et des Romains. Les grandes migrations de peuples au v[e] siècle ont amené dans toute l'Europe, du Nord au Midi, un choc prodigieux des idées, des souvenirs, des mœurs propres à chacune des races qui ont pris part à ce mouvement extraordinaire. Il en est résulté une sorte de libre-échange de la pensée et la constitution d'un capital poétique commun auquel toutes les nations ont fait successivement des emprunts (1).

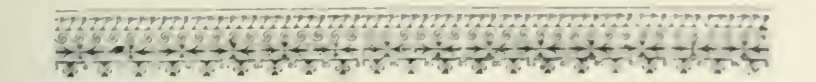
Le même fond poétique donne ainsi naissance à des productions très diverses de caractère et d'esprit, selon le moment de leur éclosion et la nationalité des auteurs de leurs adaptations successives. Il y a là un mouvement intellectuel et artistique très curieux

(1) Voir, à ce sujet, l'excellente introduction à la *Chanson de Roland* de M. Adolphe d'Avril, qui résume parfaitement tous les travaux antérieurs sur cet intéressant sujet et en expose largement les données essentielles. — *La Chanson de Roland* traduite du vieux français par Adolphe d'Avril. Paris, J. Albanel, 1867

à étudier, où se marquent déjà nettement les caractères particuliers qu'auront les différentes littératures de l'Europe centrale à leur période d'entier épanouissement. Il suffit, ici, d'indiquer d'une façon sommaire ces principes.

On en conclura que le protectionnisme poétique et l'ostracisme prononcé par un peuple à l'égard des productions artistiques d'un autre constituent le phénomène le plus attristant et le plus inexplicable qui soit.





HISTOIRE ET POÉSIE

Le caractère commun à la plupart des poèmes chevaleresques du moyen âge est de mettre en scène des ingénus, des innocents, des ignorants. On nous les montre aux prises avec toutes les difficultés de la vie, les ruses de la nature, qu'ils surmontent ou écartent par la fermeté du vouloir, par la persévérance, par le courage, par l'abnégation en toutes circonstances.

Il y a un sens profond et éminemment poétique dans ce spectacle de l'homme privé de tout appui, né hors de la société, élevé en dehors des règles ordinaires de la vie, luttant avec énergie, sans défaillance, contre tous les obstacles qui se présentent à lui, et arrivant finalement à dominer ses contemporains par la force acquise dans les épreuves subies. En retraçant les impulsions désordonnées d'une âme qui s'agite sous l'action des seules inspirations naturelles, du remords de la faute commise, de la douleur physique ou morale, elles retracent l'histoire éternelle du genre humain. L'idée qui est au

fond est toujours celle de la fatalité insurmontable : l'oracle prédit, l'homme veut détourner la menace, et tout arrive pour démontrer combien est aveugle l'esprit des faibles mortels et par quels chemins l'inexorable destinée sait ressaisir sa proie. Ces histoires sont émouvantes comme des souvenirs de la première jeunesse ; il s'en dégage comme un parfum d'avril ; elles évoquent en chacun de nous des images de notre propre passé ; et si elles laissent comme un regret de cet autrefois, elles y ajoutent toute l'ampleur des sentiments, toute la grandeur des choses qui séparent la courte et humble histoire de l'individu de l'histoire infinie et rayonnante de l'humanité.

C'est cette grandeur et cette profondeur du sentiment qui ont attiré Wagner et qui l'ont retenu prisonnier, depuis le moment où, renonçant au drame historique après *Rienzi*, il est entré dans le domaine du drame légendaire avec le *Vaisseau-Fantôme*.

Tannhæuser, Lohengrin, Tristan et Yseult, l'*Anneau du Nibelung*, enfin *Parsifal ;* tous ces sujets, qui sont en dehors de l'histoire, l'ont captivé par leur caractère profondément humain. En quoi son intuition de philosophe et de grand poète a merveilleusement servi le musicien.

La poésie et la musique, en effet, sont une simplification, une sublimisation, pour nous servir d'un mot hardi de Liszt. Elles sont condamnées à généraliser si elles veulent s'élever. Elles s'abaissent, au contraire, dès qu'elles cherchent à spécialiser. De tout temps, les plus grands poètes ont été ceux qui ont exprimé les idées les plus simples, les vérités les plus géné-

rales. Parce que l'être humain n'a qu'une façon de sentir et de penser, en dépit de toutes les variétés que les circonstances de temps et de lieu, la différence des races et des tempéraments, le milieu social même apportent à l'expression du sentiment et de la pensée, le fond de l'une et de l'autre reste universellement le même. Qu'importe, au bout d'un certain temps, la manière dont se sont manifestées dans l'individu les crises du cœur et de l'esprit, si l'on n'y retrouve les lois générales du développement des passions humaines ? Les particularités finissent toujours par s'effacer et se noyer dans les ensembles.

C'est ce qui fait que l'histoire proprement dite est impropre à la poésie. Elle n'étudie les évolutions et les révolutions de la politique qu'au point de vue de la part plus ou moins large qu'y ont prise le caprice ou les erreurs de quelques personnages, c'est-à-dire qu'elle s'occupe plus spécialement d'accidents trop personnels pour nous révéler des lois générales. La vie réelle des peuples, c'est-à-dire de l'humanité, elle la soupçonne à peine ; ce qu'il y a de sourd, de continu, de moral dans l'action anonyme des masses, échappe fatalement aux calculs et aux perspicacités de l'historien trop préoccupé des faits matériels et de l'exactitude des documents. Quand l'histoire veut comprendre et recueillir les témoignages de ces influences inexprimées, c'est à la poésie qu'elle doit s'adresser ; car c'est par la poésie seule qu'elle pourra expliquer tout ce que les aspirations des races, éléments impondérables, ajoutent de force aux idées, donnent de puissance et d'audace aux individus, d'impatience ou de faiblesse aux gouvernements.

La poésie est donc d'un intérêt plus constant et plus élevé que l'histoire, parce qu'elle est l'expression la plus complète, la plus pure de la vie d'un peuple. On n'a point à dégager ses enseignements des faits qui les cachent ou les travestissent; ils sont clairs, positifs, universels. Aussi, les abstractions de la légende, histoire poétisée, ont-elles toujours été plus favorables au poème dramatique que les réalités sèches et insipides de l'histoire. Faites, si vous le voulez, le compte des tragédies historiques que le théâtre a vues depuis l'antiquité, et mettez en présence les drames fondés sur la légende purement imaginaire ou inspirée de traditions historiques; je crois qu'il n'y a pas longtemps à hésiter. Pour dix chefs-d'œuvre nés de la légende, depuis les *Erynnies*, l'*Œdipe-Roi* et les *Iphigénie*, jusqu'à *Faust*, en passant par *Hamlet*, *Macbeth*, le *Roi Lear*, le *Cid*, combien de drames historiques qui se soient vraiment emparés de la mémoire des hommes? La fiction et la réalité se tiennent de plus près que ne l'admet généralement la critique moderne; ainsi que l'a dit Victor Hugo, « elles surprennent quelquefois notre esprit par les parallélismes singuliers qu'il leur découvre (1) ».

Si j'insiste sur ce sujet, ce n'est pas pour justifier Richard Wagner d'avoir préféré le drame légendaire au drame historique: ses œuvres sont là et suffisent à la défense de sa thèse favorite sur l'essence du théâtre lyrique; j'ai voulu simplement rencontrer l'un des préjugés courants les plus tenaces en dépit

(1) Préface des *Burgraves*.

de l'évidence des témoignages qui le détruisent, à savoir que le théâtre vit de réalité. Le théâtre, comme toute forme d'art, vit de poésie avant tout, c'est-à-dire d'abstraction et de quintessence. La vérité matérielle de l'action n'importe pas plus dans le drame parlé que dans le drame chanté ou lyrique. Ce qui importe, c'est que les personnages soient dans la vérité du sentiment humain, c'est-à-dire dans la logique de leur caractère et de leur situation, de leur être moral; à quoi la légende n'a jamais été un obstacle, au contraire, car on peut dire de toute légende que sa vérité est hors de toute conteste quand le succès l'a consacrée. Les fictions de la légende sont tout uniment un moyen plus ou moins ingénieux de faire saillir vivement et tout en relief la vie des hommes et des choses dans leur vérité absolue, supérieure, débarrassée des contingences qui débilitent l'intensité vitale. Elles sont nécessairement factices, puisqu'elles ne sont point naturelles; elles ne seraient plus dignes de l'art, si elles entamaient la vérité des réalités humaines; mais du moment qu'elles ne l'altèrent pas, elles sont à leur place sur le théâtre, dans le poème dramatique comme dans toute autre forme d'art, parce que, indépendamment de l'intérêt qu'elles peuvent offrir à l'esprit par leur ingéniosité, elles fournissent, par leur souplesse et leur variété, d'inappréciables ressources au poète révélateur des âmes; elles placent immédiatement les personnages et le sujet de l'action au-dessus de la réalité habituelle, dans la réalité supérieure et plus vraie de la vie artistique, c'est-à-dire de la vie conçue dans sa totalité et sa plénitude idéales.

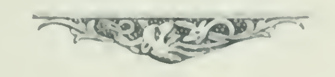
Aussi, quoi qu'en pense l'école actuelle de critique, les légendes ne sont nullement des productions d'un art simple et naïf, des récits s'adressant à des esprits peu cultivés; elles sont, au contraire, des œuvres très subtiles, infiniment évocatrices, et philosophiquement plus vraies que l'histoire, par exemple, ou le roman d'étude tiré de la vie réelle; parce qu'elles se meuvent au-dessus des contingences et des accidents de la réalité brutale dans le monde des apparences, dans la sphère des âmes où, seule, est la vérité humaine.

Bien entendu, il en est de la légende comme de tout poème, de tout livre, de toute œuvre d'art; il faut savoir dégager ce que les poètes, artisans de la pensée diffuse d'une race ou d'une époque, y ont mêlé d'étroit et de personnel. C'est à la sagacité de chacun de faire la part de l'individu dans ces créations générales, et d'aller bien au fond rechercher ce qu'il y a de liberté et de vérité dans les symboles et les abstractions de la poésie populaire. Seulement, combien sont-ils qui, ayant parlé de ces antiques traditions et les appréciant, se sont donné la peine de lire d'un bout à l'autre ces délicats poèmes du XII[e] et du XIII[e] siècle? Le compte n'en serait pas long à faire. L'ignorance où la plupart des écrivains sont, en France, des véritables origines poétiques de leur littérature est si extraordinaire qu'on a pu lire tout récemment, dans un grand journal littéraire et quelque peu académique, une longue étude où un professeur, sorti de l'Ecole Normale, n'hésite pas à avouer son étonnement en découvrant que, dans sa *Légende des siècles*, Victor Hugo s'est inspiré direc-

tement des vieux poèmes du XIIe et du XIIIe siècle. Et cet aveu a passé pour une précieuse découverte !

Cette ignorance s'explique d'ailleurs ; c'est à peine s'il existe quelques rares rééditions de nos vieux auteurs, lesquelles, tirées à un très petit nombre, ne se sont naturellement pas répandues. On en trouve des exemplaires assez fréquemment dans les ventes de livres de bibliophiles fameux ; ces exemplaires ne sont pas même découpés ; on ne les a pas lus ! Étonnez-vous, après cela, qu'à l'apparition des drames de Wagner la critique se soit trouvée si désemparée et si incompétente !

Quand il fut question pour la première fois du *Parsifal*, quelques-uns rouvrirent leur histoire littéraire et y découvrirent, quelques-uns avec surprise, le nom de Chrétien de Troies et la mention de son *Perceval*. C'était donc un sujet français, quel triomphe ! Et l'on se contenta de reproduire les trente ou quarante lignes consacrées par les cours de littérature au moyen âge à ce gracieux et doux poème. Nul ne s'est avisé jusqu'ici de le relire et de l'analyser. Il y a cependant un réel intérêt à comparer entre elles les adaptations successives de cette matière et de saisir, pour ainsi parler, sur le vif, en pleine élaboration, la transformation que subit le mythe primitif dans l'imagination du poète moderne. Cette comparaison offre plus qu'un intérêt littéraire, il s'en dégage un grand enseignement esthétique.





PERCEVAL

J'ai expliqué précédemment comment les primitives traditions de Bretagne, auxquelles Chrétien de Troies emprunte le récit des aventures de *Perceval*, se sont peu à peu imprégnées d'idées chrétiennes. Le poète champenois, tout en sacrifiant beaucoup à ces idées, demeure cependant fidèle à la philosophie profonde du mythe primitif, qui met en scène l'homme *tout nu,* si je puis ainsi dire, en lutte avec tous les obstacles et toutes les difficultés de la vie Le personnage *moral* de Perceval est tracé, d'un bout à l'autre du poème, sans une défaillance, d'une main à la fois très ferme et très sûre. Dès le début de son poème, Chrétien en exprime la philosophie tout entière :

Qui petit seme, petit queult ;
(*recueille*)
Et qui auques recueillir veult,
(*Auques*, d'*aliquid*, un peu.)
En tel lieu sa semence espande
(*Répande sa semence en tel lieu*

Que fruit à cent doubles lui rende;
Qu'il en puisse recueillir le centuple.)
Car en terre qui rien ne vaut
Bonne semence sèche et faut.

Et, après nous avoir averti que l'histoire qu'il va nous conter est le conte du Graal qui est le meilleur conte que jamais on ait dit en la cour royale, il entre immédiatement en matière :

Ce fu el temps qu'arbres florissent
Feuillent bocages, prés verdissent
(*Les bocages se couvrent de feuilles.*)
Et les oiseaux en leur latin
Doucement chantent au matin.
Et toute riens de joie flame,
(*chose*) (*flambe*)
Que le fieux à la veuve dame
(*fils*)
De la gaste forest soutaine
(*solitaire*)
Se leva.

Le *fieux* (fils) de la veuve dame, c'est Perceval le Gallois. Dans le manuscrit du poème conservé à la bibliothèque de Montpellier, le roman débute de la sorte sans préambule explicatif. A Mons, existe un autre manuscrit, dont M. Ch. Potvin a publié une édition complète ; il contient un chapitre préliminaire de douze cents vers environ, qui manque dans tous les autres manuscrits connus, mais qui est fort important. Il nous explique comment le père de Perceval ayant été « occis » dans un tournoi public, sa mère Kamuellès se réfugie dans un bois, pour y élever son fils unique. L'auteur nous apprend aussi ce que c'est que le Graal et comment les chevaliers de la Table Ronde se sont donné pour mission de

défendre partout l'honneur des « damoiselles ». Il décrit la misère dans laquelle se trouve le pays, par suite de guerres incessantes et des méfaits des « mauvais rois » du pays de Logres, c'est-à-dire l'Angleterre :

> Li roiaumes tourna à perte.
> La terre fut morte et déserte.
> Si que plus ne valut deux noix

Il est aussi question, dans ce préambule, de pucelles qui gardaient des puits, allusion évidente aux fées de Bretagne et probablement aussi au bassin (puits) de Ceridwen, la Cérès des Bretons, la déesse de l'abondance, qui nourrit le genre humain. Par suite des débordements du roi Awangons, les pucelles, c'est-à-dire les fées, ont quitté le pays, et, au lieu de les voir, comme autrefois, « issir » des puits la coupe d'or à la main,

> Avec lardés, patés et pain,
> Toile blance et écuelle
> D'or et d'argent,

pour reconforter celui qui passait, partout règne la misère et la désolation. C'est alors que les chevaliers du bon roy Artus, ayant entendu « ces aventures reconter »,

> Tous jurèrent communément
> A garder efforciément
> Les pucèles.....
> Et à détruire le lignage
> (*famille*)
> De ceux qui leur firent dommage.

Ces quelques indications préliminaires sont bonnes à retenir, car elles indiquent, dès l'origine, le rôle attribué par Chrétien de Troies à Perceval : c'est un réformateur, il rétablira l'ordre et la prospérité dans le pays avec l'aide des chevaliers de la Table Ronde, grâce surtout à la puissance que lui donneront le Saint-Graal et la lance

Dont Longis férit le costé
Du Roi de sainte majesté.

Ce chapitre préliminaire du manuscrit de Mons nous apprend encore une particularité très importante et caractéristique : Lorsque Kamuellès, la mère de Perceval, apprend la mort de son mari,

Souvent se pâme et se lamente
Et se claime : « Lasse, chétive,
(s'écrie)
Dolante, pourquoi suis-je vive
(vivante)
Quant j'ai perdu mon bon seigneur
Qui tant me portait grand honneur ! »
Dont se rescrie à moult hauts cris. .
Et maudist l'heure que fut née
Et nourrie, et engendrée,
Pour souffrir si mortel dolor.
Lors, ouissiez et cris et plor
(vous auriez entendu) (pleurs)
Qu'il n'est hom, si dur cœur eut,
S'il la véist, dolant ne fut.
(Qui, la voyant, n'aurait eu pitié d'elle.)

Pendant sept mois, elle demeure ainsi dans son château, n'ayant d'autre souci que son fils :

Maintes fois s'était pourpensee
Comment elle le garderait,
Que ja chevaliers ne serait,
Que armes ne saurait porter,
Ni chevalier n'orait nommer,
(*n'entendrait*)
Qu'en lui fut tout temps ses confors.
(*Qu'il eût toujours toutes ses aises.*)
Et s'il par armes estait mors
(*Et que s'il devait mourir par les armes.*)
Comme sont son oncle et son pere
Elle méisme qu'ert sa mere.
(*Elle-même, qui était sa mère.*)
S'occirait tôt de deuil après
(*Se tuerait de douleur après lui.*)
Ni jamais jour ne vivrait mais.
(*Et ne vivrait pas un jour de plus.*)

Alors que fait-elle? Elle convoque ses gens, leur fait ses adieux sous prétexte d'aller en Ecosse, leur commande de garder soigneusement ses terres jusqu'à son retour; puis, au lieu d'aller en Ecosse, elle se réfugie dans une forêt solitaire, afin d'y élever son enfant loin de tous, loin du bruit et du monde, et surtout, trait charmant et délicat, loin de *toute chevalerie.*

Le roman proprement dit commence au moment où Perceval a atteint sa quatorzième année. Maintes fois déjà, il a chevauché par la forêt, chassant le cerf, poursuivant les oiseaux de ses « gaverlos » (flèches) ; chaque fois, sa mère inquiète l'a couvert de baisers en le revoyant, et lui a recommandé de fuir, si jamais il rencontrait

..... des gens appareilles
Comme s'il fussent de fer couverts.

c'est-à-dire des chevaliers. - C'est le diable, lui a-t-elle dit. Gardez-vous d'eux et ne vous arrêtez pas; mais dites votre *Credo* et revenez aussitôt en arrière. - Les maternelles recommandations ne servent de rien.

Un jour, — *ce fut el temps qu'arbres florissent,* — Perceval s'égare dans la forêt, plus loin qu'il n'avait coutume, tout réjoui

Par la douceur du temps serein
Et par les chants qu'il oyait
(entendait)
Des oiseaux qui joie faisaient;

lorsqu'il voit venir à lui cinq chevaliers, couverts de leur armure, qui - menait grande noise -, c'est-à-dire faisait grand bruit dans la forêt.

Sa première idée n'est pas de se signer, comme le lui a recommandé sa mère; bon sang ne peut mentir, et Perceval n'est pas né pour fuir. Il veut aller droit à ces diables et les chasser; il les attend, le javelot levé; mais quand ils sont près de lui et

Qu'il vit les écus formoyants
(frémissants)
Et les haubiers clairs et luisants,
Et les lances et les écus
(boucliers)
Que oncques mais n'avait vus;
(jamais il n'avait vus)
Et vit le vert et le vermeil
Reluire contre le soleil,
Et l'or et l'azur et l'argent...
Il dit : « Ha! sire Dieu, merci!
Ce sont anges que je vois ci! »

Et le héros, qui n'a pas fui, le héros, qui ne craint

pas les diables, se jette à genoux et se prosterne devant ces êtres inconnus.

- Enfant, lui dit le chef de la troupe, n'ayez pas peur.

— - Je n'ai point peur, par le Sauveur du monde -, fait le jeune homme. - N'êtes-vous pas Dieu ? -

— - Non, sur ma foi.

— - Qu'êtes vous donc ?

— - Je suis chevalier. -

Chevalier ! le mot redoutable est prononcé, le mot de la destinée du héros. En vain, le chef de la troupe lui demande des nouvelles de cinq chevaliers et de trois pucelles qui doivent errer dans la lande et que Perceval pourrait avoir rencontrés. Perceval n'entend rien ; il voit des lances, il voit des boucliers, il voit des cottes de mailles, et il n'a qu'une préoccupation, c'est de se renseigner sur ces objets qui le frappent pour la première fois. On le questionne, il n'écoute pas la question ; c'est lui, au contraire, qui interroge les chevaliers sur ce qu'ils sont, sur ce qu'ils font, sur le nom des armes qu'ils portent, ce qui fait dire au maître des chevaliers :

« Je quidois, beau doux ami.
(*croyais*)
Nouvelles apprendre de toi,
Et tu les veux ouïr de moi. »
(*apprendre*)

Ne pouvant eux-mêmes en tirer aucune parole, les chevaliers le laissent, échangeant leurs impressions sur ce - niais - qui ne sait rien de la chevalerie, ne répond droit à aucune question,

> Et demande kanke il voit
> *(à tout ce qu'il)*
> Comment a nom et qu'on en fait
> *(...e)*

Chrétien a des traits charmants pour peindre la naïveté étonnée de son héros. Un moment, Perceval demande aux chevaliers si c'est ainsi, tout couverts d'armures, qu'ils sont nés. Cette sotte question amène le chevalier à lui expliquer que ses armes et sa qualité lui viennent du bon roi Artus. Ainsi, Perceval apprend en une fois tout ce qu'on voulait lui cacher, et, quand il retourne vers sa mère, bien que, selon notre poète,

> Galois sont tous par nature
> Plus fols que bêtes en pature,

il repasse en son esprit tout ce qu'il a vu et entendu.

Alors commence une scène d'une délicatesse touchante entre l'enfant et la mère qui avait le cœur noir et dolent à cause de « sa longue demeure » (absence); le poète nous la montre accourant au devant de lui :

> Car, comme mère qui moult l'aime,
> Court contre lui et si le claime :
> *(à sa rencontre et l'appelle)*
> Beau fieux! beau fieux! plus de cent fois.

Le premier mouvement de Perceval est de raconter à sa mère les choses merveilleuses qu'il vient de voir dans la forêt :

> « Mère, ne me soliez-vous dire
> *(N'aviez-vous pas coutume de me dire,)*
> Que li anges de Dieu, notre sire,
> Sont si très biel qu'onques nature
> *(Tellement beaux que jamais la nature)*
> Ne fit plus belle créature ? »

La mère pressent quelque malheur, elle veut lui donner le change, elle le prend entre ses bras

Et dist : « Beau fieux, a Dieu te rends
Car moult ai grant peur de toi.
(peur pour toi)
Tu a véut, si com je croi,
(vu)
Les anges dont la gent se painent,
(Dont les gens ont peur.)
Qui occient quanqu'ils ataingnent. »
(Tuent ceux qu'ils atteignent.)
— « Non ai, non, mère ! non, ai non !
(Non, non ! mère, non ! non !)
Chevaliers dient qu'ils ont nom. »
(disent-il)

Chevalier ! toujours chevalier ! La mère « se pâme » à ce mot :

« Ha lasse ! com suis maubalhie !
(Hélas ! que je suis malheureuse !)
Beau doux fils, de chevalerie
Vous cuidais-je bien garder,
(Je croyais bien vous garder,
Ni que ja nul n'en véissiez,
(Que jamais vous n'en vissiez,)
N'être chevalier deussiez !
(Ni que vous ne devinssiez jamais chevalier.)

Le malheur qu'elle redoutait est accompli. Elle a beau se lamenter, elle se trahit elle-même dans ses plaintes, en laissant percer la fierté de sa race : « Car je suis née de chevaliers et des meilleurs de la contrée ». Et tristement elle lui raconte la mort de son père, de son oncle, de tous les siens, dans les tournois et les luttes homicides. Perceval l'écoute à

peine, il veut être chevalier, c'est sa destinée et nul ne l'arrêtera :

— « A manger, fait-il, me donnez
Ne sais de quoi m'araisonnez!
Mais moult irais volontiers
Au roi qui fait les chevaliers.
Et jou irai, quoi qu'il en poist.
(*Et j'irai, quoi qu'il en coûte.*)

La pauvre mère n'essaie même pas une résistance qu'elle sait devoir être vaine.

Trois jours après, elle le laisse partir pour aller trouver le roi Artus :

... « Or, ai-je deuil moult grant,
Biau fieux, quant jou aler te voi »,

lui dit-elle; et elle lui donne de touchants conseils :

« Si vous trouvez, ne près ne loin,
Dame qui d'aide ait besoin
Ou pucèle déconseillée,
(*abandonnée, sans conseil*)
La votre aide apparcillée
Leur soit, s'elles vous en requièrent;
(*Si elles vous la demandent;*
Car toutes honneurs y afièrent.
Car vous en aurez beaucoup d'honneur.)
Qui à dames honneur ne porte,
La soie honneur doit être morte.
(*son*)
Dames et pucèles servez,
Si serez partout honorés,
Et si aucune en priez,
Gardez que vous ne l'ennuyez. »
(*Ne faites rien qui lui déplaise.*)

C'est le code tout entier de la courtoisie cheva-

leresque, auquel la pauvre mère ajoute aussi d'autres maximes de bonne conduite :

> « Beau fieu, encor vous veux dire el :
> (*ceci*)
> Jà, en chemin ne en hôtel,
> N'ayez longuement compagnon
> Que vous ne demandiez son nom ;
> Le nom sachez et la personne,
> Car par le nom connaît-on l'homme. »

Elle lui recommande de n'avoir commerce qu'avec les preudommes (hommes sages) :

> « Biau fieu, aux prudhommes parlez,
> (*aux hommes sages*)
> Avec les prudhommes allez ;
> Preudom ne forconseille mie
> (*Ne conseille jamais mal.*)
> Celui qui tient sa compaignie ;

d'aller pieusement à la messe et de prier Notre-Seigneur; puis elle « l'appareille » et tendrement l'embrasse :

> Plourant le baise au départir
> La mère qui moult cher l'avoit
> Et prie Dieu que il l'avoit.
> (*le conduise*)
> « Beau fieux, fait-elle, Dieu vous maint
> (*donne*)
> Joie plus qu'il ne m'en remaint.
> (*Plus de joie qu'il ne m'en a donné.*)

Et Perceval se met en route. Quand il s'est éloigné

> Le jet d'une pierre menue,

c'est-à-dire aussi loin que peut porter une petite pierre lancée, il se retourne et voit de loin sa mère

affaissée à la tète du pont, comme si elle était morte. Mais il ne s'arrête pas ; le destin le pousse ; il fouette son cheval qui l'emporte au loin à « grande allure ».

Alors commence pour lui la vie errante qui ne se terminera qu'après qu'il aura conquis la royauté du Graal. Ses premières aventures achèvent de peindre la simplicité de son âme. C'est l'adolescent sauvage, inconscient du bien ou du mal qu'il fait, l'innocent qui suit aveuglément les impulsions de sa nature, *le nice, le niais,* comme l'appelle Chrétien de Troies. Il suit à la lettre les conseils de sa mère, mais il les applique tout de travers. Ainsi, au cours de sa première chevauchée, il voit un pavillon tendu

En une prairie bièle,
Lès le sourt d'une fontenelle.
(*Près la source d'une fontaine.*)
El lit, toute seule gisait
(*au lit*)
Une damoiselle endormie,
Toute seule, sans compaignie.
Allées étaient ses pucèles
(*ses servantes*)
Pour cueillir florettes nouvelles.

La vue de cette jeune femme le ravit et, sans sourciller, il entre dans le pavillon. Mais

Ses chevaus si fort hanita
(*Son cheval si fort hennit.*)
Que la damoiselle l'oï.
(*l'entendit*)
Si s'éveilla et tressaillit ;
(*elle*)
Et li vallet, qui nices fut,
(*Et le jeune homme qui était niais.*)
Dist : « Pucele, je vous salu

Si comme ma mère me l'apprit.
Ma mère m'enseigna et dit
Que les pucèles saluasse
En quel lieu que je les trouvasse. »
La pucèle de peur tremble
Pour le vallet, qui fol lui semble.
« Vallet, fait-elle, tiens ta voie.
(*va t'en*)
Fuis, que mon ami ne te voie. »

Perceval, qui ne craint rien, insiste :

« Ains vous baiserai, par mon chef!
(*Je vous embrasserai.*) (*tête*)
Car ma mère le m'enseigna.

La damoiselle se défend, mais Perceval est le plus fort :

Si l'embraça moult nicement,
(*très niaisement*)
Car il ne savait faire autrement.....
La baisa, voulût-elle ou non,
Vingt fois, si comme le conte dit.

Puis il aperçoit à son doigt un anneau orné d'une émeraude *moult claire;* cet anneau lui plait, il le veut :

« Encor, fait-il, me dit ma mère,
Qu'en votre doigt l'anel présisse.
(*L'anneau je prisse.*)
Mais que plus rien ne vous feisse.
(*fisse*)
Or ça, l'anel, je veux l'avoir. »

Toutes les recommandations maternelles, il les exécute de la même manière. Quand il a enlevé l'anneau de la damoiselle, il mange un pâté qu'il

trouve dans le pavillon; puis, bien reconforté, il prend congé d'elle :

« Dieu vous saut, fait-il, belle amie.
(*sauve*)
Mais, pour Dieu, ne vous poist il mie
(*peine-t-il pas*)
De votre anel que jou emport?
(*j'emporte*)
Car, ains que je meure de mort
(*Car, vrai, que je meure,*
Le vos guerredonnerai-gié.
Si je ne vous en récompense.)
Je m'en vais à votre congié. »

Et il s'en va sans autrement se soucier du sort de la belle, ne se doutant même pas de la portée de ses actes. En somme, on ne peut imaginer rien de moins chevaleresque que ces premiers exploits de notre héros. Aussi, quand il arrive pour la première fois à la cour du roi Artus, où il entre à cheval, fait-il assez médiocre apparition ; les dames, il est vrai, trouvent belle prestance à ce *vallet sauvage,* mais les chevaliers le prennent pour un fou :

Nul qui ert là nel tient à sage.

Trouvant Artus pensif et muet, il tourne si brusquement son cheval qu'il abat le chapeau du roi.

Le sénéchal, pour le railler, lui offre les armes d'un chevalier qui vient de faire injure au roi en emportant sa coupe d'or. Perceval, qui ne sait rien de la chevalerie ni des usages des combats, n'hésite pas, va sur le pré, provoque le chevalier et le tue d'un coup de javelot. C'est son premier exploit. Il s'empare en-

suite des armes du chevalier et renvoie la coupe d'or au roi Artus. Cette prouesse fait naturellement grande impression : le fou du roi saute et trépigne de joie. S'adressant à Artus, il lui dit :

... « Doux rois, si Dieu me saut
(*Si Dieu me sauve.*)
Or approchent vos aventures ;
De felonesques et de dures
En verrez avenir souvent ! »

Le poète sait habilement accroitre ainsi l'intérêt qui s'attache à son personnage, en laissant entrevoir que Perceval est appelé à de hautes destinées. Artus regrette déjà de n'avoir pas retenu le vallet sauvage, et il reproche à son sénéchal, Kex (1), de l'avoir laissé partir sans le faire chevalier :

. . . . . « Ahi ! Ahi !
Kex, com m'avez hui corecié !
(*Vous m'avez aujourd'hui courroucé.*)
Qui assenet et adréciet
(*En disant au varlet*
Le varlet à armes éust
De se procurer des armes.)
Tant que poi aidier s'en séust
(*Avant qu'il sache se servir.*)
Et del écu et de la lance !
(*du bouclier*)
Bon chevalier fût sans doutance.
(*aurait été*)

(1) Chrétien de Troies fait de Kex un nom propre. Ce mot est un nom commun de la langue du XIIe siècle, que l'on trouve orthographié *[illegible]*, *[illegible]*, *keux*, et qui signifie cuisinier, du latin *coquus*. De là, le mot moderne maître queux.

Mais il ne sait ne poi, ne bien,
(Sait si peu de chose.)
D'armes et de nul autre rien,
Que nes traire ne saverait
(Que même il ne saurait tirer
L'espée, si métier avait.
L'épée, s'il avait à combattre.)
Or siét armé sur son cheval;
(Le voilà assis tout armé;
S'enconterra aucun vassal
S'il rencontre un vassal.)
Qui, pour ses armes gaengnier,
(gagner)
Nel doutera à mehagnier.
(N'hésitera pas à l'attaquer,
Tôt mort et méhaignié l'aura.
Il l'aura bientôt attaqué et tué.
Car defendre ne se saura,
Car Perceval ne saura se défendre.)
Tant est nices et bestiaux. »
(niais) (bête)

Pendant ce temps, Perceval a poursuivi sa route, revêtu des armes du chevalier rouge qu'il vient de tuer. On le voit ensuite apprenant le métier des armes chez un bon « preudomme, » dont il a découvert le château chemin faisant. Trait caractéristique et charmant : Perceval se souvient constamment de sa mère et de ses recommandations ; rencontrant le preudomme « par sus le pont », Perceval le salue poliment :

Perceval a bien retenu
Ce que sa mère lui apprit
Car il le salua et dit :
« Sire, ce m'ensegna ma mère. »
— « Dieu beneie toi, biaux frere! »

Fait le preudom, qui nicelot (1)
(Qui reconnut
Au parler le connut et sot.
A son parler qu'il était naïf et sot.)

Le vieillard lui donne d'ailleurs de bons conseils :

Ce qu'on ne sait peut-on apprendre
Qui y veut peiner et entendre,
Fait le preudom, beau amis ciers.
(cher)
Il convient à tous les métiers
Et cœur et peine et us avoir;
(usage, exercice)
Par ces trois peut-on tout savoir (2).

Ce preudomme qui accueille si cordialement le *nicelot,* Chrétien de Troies l'appelle Gonemans de Gelbort. C'est Perceval qui l'interroge à ce sujet, un jour qu'ils se promènent ensemble.

Lors, s'en vont andui, côte à côte,
(tous deux)
Et li varlet dit à son hôte :
« Sire, ma mère m'enseigna
Qu'avec homme n'allasse jà
Longtemps, que son nom ne séusse.
Et s'ele m'enseigna jà voir,
Je veux le votre nom savoir. »
« Biaus ami cier, fait le preudom.
(cher)
Gonemans de Gelbort ai nom. »

C'est le prototype du bon chevalier Gurnemanz du *Parsifal* de Wagner. Il y a un charme extrême-

(1) *Nicelot,* diminutif de nice, niais, naïf.

(2) C'est-à-dire par ces trois choses, par le courage, le travail et l'exercice, on peut tout apprendre.

ment délicat dans tout cet épisode du poème de Chrétien de Troies, qui nous montre comment peu à peu l'intelligence de son héros s'éveille. Le bon Gonemans de Gelbort l'invite à rester tout un an chez lui, s'il lui plait, au milieu de ses propres enfants; mais Perceval commence déjà à éprouver des sentiments qu'autrefois il ignorait. Il ne peut rester; il se rappelle maintenant son brusque départ de la maison maternelle et la douleur, alors incomprise, que sa mère eut en le voyant s'éloigner. Il voudrait la revoir :

« Sire, ne sais si je suis prés
Del manoir ou ma mere maint.
(demeure)
Mais je pri Dieu que il m'y maint.
(mène)
Tant qu'encor la puisse véoir.
(voir)
Que pamée la vit céoir
(qui) *(choir)*
Au chef del pont devant la porte.
Si ne sai s'ele est vive ou morte
De deuil de moi, quant la laissai
Cai pasmée, bien le sai;
(tombée)
Et pour çou ne pourrait pas être,
Tant que je séusse son être,
Que je feisse long séjour,
Ains m'en irai demain au jour. »

Et, en effet, Perceval, dès le lendemain, prend congé du bon preudomme qui le ceint de son épée, l'embrasse paternellement et lui adresse comme dernière recommandation, avant le départ, celle de ne jamais abuser de ses avantages dans les combats avec les chevaliers.

Ainsi se dessine de plus en plus nettement la morale du roman, qui est de nous montrer comment la religion, l'éducation et l'expérience de la vie transforment un caractère fruste et brutal, corrigent la nature et adoucissent les sentiments.

Nous ne suivrons pas Perceval dans toutes les aventures où la légende et la fantaisie du poete lui font jouer un rôle.

Longtemps il erre de château en château, accomplissant des exploits de toute nature, déjouant toutes les embûches, combattant le roi du *Chastel mortel* d'où - la bonne créance (c'est-à-dire la foi chrétienne), avait été ôtée - ; consolant la belle Blanchefleur, nièce de Gonemans, qui lui raconte ses malheurs et lui demande d'aller délivrer les chevaliers et les demoiselles prisonnières à Gringaron ; partout où on lui dit d'aller, il va d'un cœur léger, il chevauche, il ferraille, il rencontre des hommes et des femmes dont il apprend à connaître les souffrances ou les joies, et insensiblement naît en lui le sentiment de la compassion. L'image de sa mère affaissée, pâmée à la tête du pont, devant la porte, ne le quitte pas. Le poète nous le montre même, un matin, priant ardemment

Damledieu, le soverain père,
Que il doint trouver sa mère
Pleine de joie et de santé.

Pendant qu'il prie de la sorte sur le bord de la rivière, il voit venir à lui, dans une barque, le *roi Pêcheur*, personnage assez énigmatique, chez Chretien de Troies, dont le type est dessiné plus nette-

ment chez Wolfram d'Eschenbach. Chrétien nous apprend que ce roi Pêcheur « gît en langueur », mais il commet une singulière méprise; il prend l'épithète pêcheur pour une allusion à la pêche; il n'a pas bien connu, vraisemblablement, la légende qui se rattache à la maladie du roi.

Il fut, en une batalle,
Navrés et mehaignés sans falle,
(*Frappé et maltraité de telle sorte*
Si que puis aider ne se pot;
Qu'il ne peut plus s'aider.)
Qu'il fut navrés d'un gaverlot
Parmi les hanches ambedeus.
(*deux*)
S'en est encor si angoisseux
Qu'il ne peut sur cheval monter;
Mais quand il se veut déporter
Ou d'aucun déduit entremettre,
Si se fait en une nef mettre,
(*barque*)
Si va pêcher à l'hameçon.
Pour çou li roi Pescheur a nom.

Dans le poème allemand de Wolfram, le roi pêcheur Amfortas est ainsi appelé et il « gît en langueur », parce qu'il a « péché ». Le type de ce roi malade et impotent se trouve déjà dans les vieux contes celtiques, où il souffre cruellement de ne pouvoir, à cause de son impuissance, venger la mort de son père. Dans les contes du Graal, l'idée morale introduite dans la légende primitive accuse le roi du péché de volupté ; plus tard, il nous est représenté comme ayant manqué au vœu de chasteté qui lie les chevaliers du Graal ; sa maladie est ainsi un châtiment du ciel.

Chez Chrétien de Troies, tout cet épisode est assez confusément exposé. Le seul point qui nous intéresse au point de vue où nous nous plaçons dans ce travail, c'est que c'est là, à la cour du roi malade, que Perceval aperçoit pour la première fois le Graal et la lance qui saigne. Pendant qu'il est assis au chevet du roi Pécheur, il voit entrer un varlet tenant une *lance :*

S'en ist une goute de sang
(*Il en sort*)
Del fer de la lance el sommet,
Et jusqu'à la main au varlet
Coulait cette goute vermeille.

Puis viennent deux pages, portant des chandeliers, de fin or émaillé, sur lesquels brûlaient « dix candoiles (cierges), à tout le moins » ; et, après ces deux pages, une damoiselle tenant « un graal entre ses deux mains ».

Quand elle fut laiens entrée,
Atout le graal qu'elle tint
Une si grande clarté vint
Que s'y perdirent les candoiles
Lor clarté, com font les étoiles
Quand le soleil lève ou la lune.

La damoiselle qui porte le graal est suivie d'une autre qui tient un « tailleoir (plat) d'argent ».

On voit que, chez Chrétien, le graal n'est pas un plat ; notre auteur ne le décrit pas d'ailleurs ; mais il est probable que l'objet qu'il désigne par « un graal » était un calice.

Le cortège dont nous venons de parler fait le tour de la salle en passant près du lit du roi, puis les servi-

teurs dressent des tables qui s'emplissent de mets délicieux. Tous ceux qui sont dans la salle prennent part au festin - plaisant et délectable - ; Chrétien ne dit pas clairement si Perceval partage le repas, mais il est probable qu'il y assiste seulement, car le poète nous dit, par trois fois, avec une insistance singulière, que Perceval oublie de demander ce que c'est que le Graal et à quoi il sert. Il faut croire qu'à l'époque où Chrétien écrivait chacun connaissait la portée de cette question que Perceval ne fait pas. Selon toute vraisemblance, le mystère du Graal n'était révélé qu'à celui qui s'instruisait sur le sens de ce symbole. Il fallait subir une sorte d'initiation. Lorsque Perceval est admis à contempler pour la première fois le vase merveilleux, l'initiation lui fait encore défaut, de même que, précédemment, il était trop ignorant pour être fait chevalier du noble roi Artus. Chrétien nous explique, d'ailleurs, que l'adolescent inexpérimenté s'abstient de faire la question indispensable, parce que, encore une fois, il suit à la lettre la recommandation du bon preudomme Gonemans, qui lui avait dit de ne pas trop parler, ni trop interroger :

> Et n'osa rien demander
> Del graal, qui on en servait,
> Que toujours en son cœur avait
> La parole au preudome sage

Toutefois, Perceval a la volonté de faire la question ; seulement, il la remet au lendemain ; or, quand il se réveille, il se retrouve tout seul dans le château, absolument désert ; son cheval sellé est devant la porte, sa lance et son bouclier sont appuyés contre le mur, le pont extérieur est abaissé Il sort ;

mais, au moment où il passe le pont, celui-ci se relève et son cheval est obligé de faire un grand saut. Perceval se retourne, interpelle ceux qui ont relevé les ponts et veut savoir, enfin, ce que c'est que le Graal et pourquoi la lance saigne ; personne ne lui répond, il est trop tard.

Ce n'est qu'après avoir erré assez longtemps dans le bois qu'il apprend qu'il a commis une faute grave en ne posant pas la question relative au mystère. C'est une pucelle qui tient un chevalier mort sur ses genoux qui lui fait cette révélation. En même temps, elle lui apprend que sa mère est morte. Cette nouvelle émeut beaucoup Perceval. Il ne peut croire à cette mort, mais la jeune femme la lui confirme ; elle l'a reconnu tout de suite ; elle est sa cousine germaine qui, autrefois, avait été nourrie et élevée avec lui, et c'est elle-même qui a mis sa mère au tombeau.

« Qu'elle est morte de duel de toi. »

Ah ! s'écrie Perceval, vous me contez un « conte félon » :

« Mais puisqu'elle est mise en terre,
Que irai jou avant querre ?
(Qu'irai-je désormais chercher ?
Car por riens nule n'y aloie.
Car je n'allais pour autre chose,
Fors por li que véoir voloie. »
Si ce n'est pour la revoir.)

Néanmoins, il continue sa route vers le manoir de sa mère et repasse ainsi devant le pavillon où il avait eu sa première aventure. Il revoit alors la jeune femme qu'il avait embrassée et qui est fort mal-

traitée à cause de lui par un mari jaloux, l'*Orgueilleux de la Lande*. Bientôt, cela va sans dire, il y a rencontre entre le mari et Perceval.

L'entrevue est piquante. L'*Orgueilleux de la Lande* ne sait pas encore que Perceval est le jeune Gallois dont il a à se plaindre ; il lui raconte toute sa mésaventure. Il ne veut pas croire à l'innocence de la damoiselle.

> « Oïl, ce ne crois ja nus
> (*Jamais je ne croirai.*)
> Qu'il la baisast sans faire plus ;
> Que l'une chose l'autre atrait ;
> Femme qui sa bouche abandonne
> Le sureplus de leger donne. »

Perceval, avec une ingénuité sans égale, avoue tout :

> « Ami, or sachez sans doutance
> Que ele a fait sa pénitence,
> Car je suis cil qui la baisa
> Maugré sueu, et moult l'en pesa.
> Et son anel en son doigt pris.
> Ne plus n'y ot, ne plus n'y fit. »
> (eut)

On devine l'effet de cet innocent aveu ; le mari s'élance sur Perceval ; un combat furieux s'engage. Perceval parait avoir le dessus ; alors la pauvre femme, qui assiste de loin à la lutte, manifeste une si grande peur et une si sincère douleur de voir son mari menacé que Perceval en est tout troublé ; il est pris de pitié pour celle

> Qui si pleure pour son ami,
> Qui tant de honte lui a fait,

et donne merci, c'est-à-dire fait grâce à l'*Orgueilleux de la Lande*, à une condition cependant, c'est qu'il ait d'abord merci de s'amie :

« Qui le mal n'avait ele mie
(Qui le mal n'avait pas
Déservi, ce te puis jurer,
mérité.)
Que tu li as fait endurer. »

Comparez entre elles les deux rencontres de Perceval avec la damoiselle du pavillon, et vous saisirez tout le progrès moral qui s'est accompli en lui.

Avec une délicatesse très ingénieuse, Chrétien s'entend d'ailleurs à varier le caractère des aventures où Perceval se trouve engagé, de sorte que, chaque fois, une nouvelle face de son héros se révèle à nous. Son inconsciente insensibilité va se transformer maintenant tout à fait : Perceval sera amoureux, et c'est d'une façon extrêmement fine et poétique que Chrétien de Troies nous montre la naissance en lui du « charme d'amour ».

Par une froide matinée, Perceval se promène seul par la prairie, près d'un bois ; la prairie est toute blanche, il a neigé, la nuit, car « froide était la contrée » ; tout à coup, il voit passer devant lui un vol de corneilles poursuivies par un faucon ; l'une des corneilles est atteinte, et trois gouttes de son sang tombent sur la neige blanche.

Écoutez le poète :

Et Perceval vit defoulée
La noif sur quoi la gente jut
(Neige sur [illegible]

Et le sang qui entour parut ;
Si appuya dessus sa lance
Pour esgarder cele semblance
Du sang et de la noif ensemble ;
(neige)
La fraîche couleur lui ressemble
Qui ert en la face s'amie ;
(Qui était au visage de son amie.)
Si pensa tant qu'il s'oublie ;
Qu'autresi était en son vis
(Que pareillement) *(visage)*
Li vermaus sur le blanc assis,
(Le rouge vermeil)
Com*me* ces trois gouttes de sang furent
Qui sur la blanche noif parurent ;
(neige)
En l'esgarder que il faisait,
Li ert avis, tant lui plaisait,
Qu'il véist la couleur nouvelle
De la face s'amie biele.
(Du visage de son amie belle.)

Perceval passe de la sorte toute la matinée à rêver à son amie, jusqu'à ce que des écuyers du roi Artus le rencontrent et le ramènent au camp du roi, lequel s'était établi tout près de là, en route pour le château de Karlion.

Ecuyers qui muser le virent
Si quidèrent qu'il sommeillât.

Sommeiller, non ! Perceval rêve. Il rêve, le héros que, jusqu'ici, nous avons vu chevaucher par monts et par vaux, sans but, sans dessein, sans volonté, si ce n'est le désir de devenir un noble et preux chevalier ; il rêve, ou plutôt, il *muse*, comme dit Chrétien, le sens moderne du mot rêver n'existant pas encore dans la langue du XIIe siècle ; en lui s'est accomplie une transformation complète ; le - charme

d'amour » opère ; le charme d'amour, mot délicieux, qui dans son sens primitif exprime cette sorte d'hallucination, cet ensorcellement de l'esprit, cet état d'âme unique qui n'est pas encore la passion, la violente et irrésistible appétence de deux êtres l'un vers l'autre, mais quelque chose de plus pur, de plus doux, de plus éthéré, de plus idéal : l'inconsciente attraction de deux cœurs qui ne se connaissent pas encore, qui, se soupçonnant à peine, se devinent cependant et bientôt s'appelleront plus ardemment.

Oui, Perceval est amoureux ; il a du vague au cœur ; il songe. A qui ? Chrétien de Troies ne nous le dit pas tout de suite, et c'est un détail délicatement observé que le poète ajoute ainsi à la caractéristique de son personnage. « S'amie belle », Perceval ne sait probablement pas lui-même qui c'est ; évidemment, c'est quelqu'une des jeunes filles qu'il a rencontrées à la cour du roi Artus, peut-être la belle Blanchefleur. Intentionnellement, Chrétien nous laisse dans le doute sur la personne dont les traits repassent devant les yeux de Perceval ; tout ce qu'il nous apprend, c'est que son teint est blanc comme la neige et ses lèvres vermeilles comme le sang de la corneille. Le romancier moderne n'eût pas manqué d'analyser par le menu toutes les sensations éprouvées par le héros pendant cette songerie ; il suffit à Chrétien de Troies d'indiquer sommairement, mais avec quelle justesse et quelle netteté de trait, l'émotion indéfinie dont Perceval est tout à coup saisi. Ce chevalier tout bardé de fer, appuyé sur sa lance, contemplant les gouttes rosées sur la neige, quel joli tableau, et combien original et vrai !

Alors commence pour Perceval une tout autre vie. Le - vallet - sauvage et - nice - de la première partie du poème change désormais d'allure; il se fait doux et caressant, il n'a plus de ces naïvetés d'enfant qui le font regarder comme un niais, il ne demande plus à embrasser les dames; c'est un Perceval apprivoisé, qui s'est fait homme et qui va devenir chrétien.

A peine arrivé avec la cour du roi Artus, à Karlion, Perceval est averti par une sorcière, la *Demoiselle Hydeuse,* comme l'appelle une rédaction en prose de notre roman, de la faute qu'il a commise lorsqu'il ne s'est pas enquis du Saint-Graal et du fer de la lance qui saigne. L'intervention de la *Demoiselle Hydeuse* est tout à fait caractéristique. Chrétien décrit minutieusement le personnage; elle arrive à la cour sur une mule fauve, tenant à la main un fouet, toute noire de visage et de corps, l'aspect d'une folle, et si laide, dit le poète,

Qu'oncques riens si laide à devise
(Que jamais rien d'aussi laid, à notre connaissance,
Ne fut néis dedans l'enfer.
Ne fut né dans l'enfer.)

. . . .

Quand si œil èrent andui clos,
(Quand ses yeux étaient tous les deux)
Petits èrent comme œil de rat.
(étaient)
Son nez fut de singe ou de chat
Et ses lèvres d'âne ou de bœuf.
Si dent semblaient moyel d'œuf
(des jaunes d'œufs)
De couleur, tant étaient rous,
Par la couleur, tant elles étaient rousses.)
Et si at barbe comme bous
(Elle avait) *(bouc)*

Enfin elle était bossue et contrefaite. C'est le type accompli de la sorcière du moyen âge, de la magicienne qui joue un si grand rôle dans tous les contes d'origine celtique et qui est restée, jusqu'à nos jours, l'une des préoccupations de l'imagination populaire. Sans regarder Perceval et s'adressant au roi, elle s'écrie : - Ha ! Perceval ! la fortune est chauve, elle n'a des cheveux que derrière et devant. Maladroit, qui n'as pas su l'arrêter quand tu la rencontras ; tu vins au palais du roi Pêcheur et tu vis la lance ! Etait-ce donc une si grande peine d'ouvrir la bouche et de parler, et de demander pourquoi cette goutte de sang sortait de la pointe du fer ; et tu vis le Graal et tu n'as pas demandé à quoi il servait ! Si tu avais parlé alors, sache que le roi Pêcheur, qui tant souffre, aurait été guéri de sa plaie, que ses terres, qui sont vouées au malheur, auraient été rendues à la prospérité. Maintenant, les dames perdront leurs maris ; les terres, leurs fruits ; les jeunes filles n'auront aucun soutien, et maint chevalier mourra dans les combats qu'il faudra livrer. Et tout cela, Perceval, c'est par ta faute. - Alors la sorcière s'adresse directement au roi et lui parle du Château Orgueilleux, le *Castel Orguellous,* où il y a cinq cent soixante chevaliers qui, tous, ont avec eux leur amie,

> Gentius femmes, cointes et belles ;

tout près du château est un puits, au bord duquel est assise une damoiselle que le roi du Castel Orguellous tient prisonnière.

> « Moult grant honneur aurait celui
> Qui le siège en pourrait ôter
> Et la pucelle délivrer. »

Cet avertissement de la sorcière est un résumé de la suite du roman. Tous les chevaliers présents à la scène, Gauvain, Giflès, Cahadins, cinquante autres, se lèvent et jurent solennellement de ne plus avoir de repos qu'ils n'aient délivré la dame du puits et les pucelles prisonnières au Castel Orguellous ; Perceval, lui, promet qu'il combattra jusqu'à ce qu'il sache ce que c'est que le Graal et qu'il ait trouvé la lance qui saigne ; et tous se mettent immédiatement à l'œuvre. Perceval part le premier sans doute, car c'est de lui qu'il est d'abord question.

Depuis cinq ans, il avait erré, sans entrer au moustier (église), ne se souvenant même plus de Dieu, lorsqu'un jour il rencontre, chemin faisant, des chevaliers et des dames marchant nu-pieds et faisant pénitence. Perceval s'étonne de ce qu'il voit ; l'un des chevaliers l'arrête et lui explique la chose :

. . . « Biaux sire ciers.
Dont ne créez-vos Jhésucrist,
(Vous ne croyez donc pas en Jésus-Christ,
Qui la nouvelle loi escrit
Qui écrivit la nouvelle loi)
Et la donna as chrestiens?
(aux)
Certes, il n'est raisons ni biens
(raisonnable ni bien)
D'armes porter, ains est grant tort
(De porter des armes. C'est même un grand tort d'en
Au jour que Jhésucrist est mort » *[porter).*

Perceval, qui n'a idée ni du jour, ni du temps, demande à quoi le chevalier fait allusion. Le chevalier répond :

« Quel jour ! sire, si nel savez
C'est li vendredi aourés
(*adorés*)
Qu'on doit simplement aourer
(*Le jour où l'on doit adorer.*)
La croix et ses péchés plorer ;
Que hui fut cil en croix pendu
Qui fut trente deniers vendu ;
Cil qui de tout péché fut mondes
Vit les péchés dont tous li mondes
Ert enlisés et enteciés.
(*entaché*)
Si devint hom(*me*) pour nos péchés.
. . . .
Tout cil qui en lui ont créance
Doivent hui être en pénitence.
Hui ne déust hom qui Dieu croie
Armes porter n'en camp n'en voie. »

Le chevalier redit alors toute l'histoire de la Passion, et, pour la première fois, nous voyons pleurer Perceval. Sur l'indication des pénitents, il va trouver un bon ermite qui habite près de là, et il se confesse. La scène est une des plus belles du poème de Chrétien de Troies.

« Mon doux ami, dit l'ermite à Perceval, dis-moi ton nom. » — « Perceval, sire. » — A ce mot, le preudomme soupire, car ce nom ne lui est pas inconnu : « Ami, un péché que tu ignores, t'a fait beaucoup de tort ; c'est celui que tu commis en quittant ta mère et en la laissant pâmée de douleur devant la porte du manoir ; de cette douleur elle est morte ; et c'est à cause de ce péché que tu n'as pas demandé ce que c'est que le Graal et pourquoi la lance saigne. Mais ta mère a prié pour toi et sa

prière a été si puissante que Dieu t'a préservé jusqu'ici de tout malheur. Ta mère était ma sœur. Le roi Pêcheur que tu as vu est le fils du roi qui servait le Graal. La vertu du Graal est si grande qu'elle soutient et réconforte celui qui le sert. -

Profondément ému de tout ce qu'il apprend, Perceval comprend enfin et s'agenouille devant le prêtre; il fait humblement pénitence.

- Tu pourras encore monter en prix et mériter le paradis, *si tu le veux*, lui dit alors l'ermite : crois en Dieu et fais le bien. - Citons les beaux vers de Chrétien :

« Dieu crois, Dieu aime et Dieu aore
(adore)
Preudome et preudefame honore;
Contre le provoire te liève,
(Lève-toi devant le prêtre.)
C'est un service qui poi griève,
(coûte peu)
Et Dieu l'aime, par vérité,
Pour çou qu'il vient d'humilité;
(Par-ce qu'il)
Si pucéle aide requiert,
(Si une femme te demande aide.)
Aide-li, que mieux t'en iert.
(Aide-la, tu t'en trouveras bien.)
Ou veuve dame ou orfenine;
(orpheline)
Icele aumosne est enterine,
(C'est une aumône agréable à faire.)
Aide-leur, tu feras bien. »

Remarquons, en passant, le caractère profondément humain des préceptes religieux que développe

le bon ermite. Le catholicisme de ce temps n'a pas la violence, le fanatisme étroit de celui des siècles postérieurs. Il nous apparait ici comme une doctrine très douce, très simple et très large, protectrice du faible, modératrice des puissants, visant partout à rétablir l'équilibre et l'harmonie dans une société où, depuis deux ou trois siècles, la force brutale et la passion sauvage avaient servi de règle unique.

Et Perceval est le type accompli du chevalier, c'est-à-dire du prince chrétien de cette époque.

C'est à nous montrer Perceval dans ce rôle que le poète devait consacrer toute la seconde partie de son roman.

Malheureusement, Chrétien de Troies n'a pas achevé son poème; ou bien, s'il l'a terminé, son manuscrit perdu ou tronqué s'est, après sa mort, trouvé livré à des remaniements regrettables, à des interpolations nombreuses. Les continuateurs ou les copistes ont introduit dans l'original une foule d'épisodes et d'aventures certainement inutiles et qui ne se rattachent plus du tout au sujet.

La suite devait évidemment comprendre toute la *quête du Graal* et la prise de possession de la *lance saignante*, puisque Perceval fait avec Gauvain le serment solennel de n'avoir point de repos qu'il n'ait conquis les précieuses reliques.

Au lieu de cela, nous avons une longue série d'aventures et de personnages qui n'ont que des rapports très vagues avec le Graal; on nous redit toute l'histoire des amours de Gauvain empruntée à une autre série de contes bretons. Gauvain, il est vrai, est le compagnon de Perceval, et il part,

lui aussi, à la recherche du précieux vase, mais il n'y a guère que deux épisodes de sa vie errante qui le mettent directement en relations avec le Graal : sa lutte avec le mauvais roi du Castel Orguellous et la visite qu'il fait au château du roi Pêcheur. Là, comme naguère Perceval, Gauvain voit passer devant ses yeux le Graal, le plat d'argent, la lance saignante, et il fait les questions indispensables ; il voit aussi le cercueil destiné au roi Pêcheur, qui attend d'être délivré de ses souffrances par la mort ; seulement, comme il n'est pas le chevalier de cœur pur et d'esprit simple, destiné à renouveler le mystère du Graal, Gauvain ne parvient pas à ressouder les morceaux de l'épée magique qu'on lui présente. Alors le roi le déclare indigne de connaître les secrets du Graal, et Gauvain tombe dans un profond sommeil ; l'aventure est manquée.

Ce sont les deux seuls épisodes qui s'accordent avec le début du poème et y fassent suite directement.

Quant à Perceval, il semble que les continuateurs de Chrétien aient pensé qu'on ne pouvait pas accumuler trop de merveilleux ni trop de chevalerie pour faire saisir, dans le principal personnage, la progression de l'héroïsme et marquer les étapes successives du personnage vers la perfection humaine. Ils nous le montrent en lutte tantôt avec des chevaliers, tantôt avec des bêtes fauves, tantôt avec des géants ; il est aux prises avec la terre et avec l'enfer. Les sortilèges, les pièges, les embûches, même les délices de l'amour, tout conspire pour l'arrêter dans sa route et retarder la conquête de son indépendance morale ;

et tout sert cependant à l'en rapprocher : chaque épreuve est un échelon vers l'idéal. Seulement, il y a beaucoup de confusion dans tous ces épisodes. On sent bien l'unité d'une composition dans la donnée générale de ce vaste poème, mais le sujet est noyé dans le flot des épisodes ajoutés probablement après coup. On trouve jusqu'au même épisode raconté de deux façons différentes dans le même manuscrit : ce qui prouve à toute évidence l'interpolation.

Tous ces récits, d'ailleurs, se succèdent gauchement, sans lien apparent, sans préparation, ni transition. Une aventure terminée, aussitôt commence le récit d'une autre. Le procédé rappelle très exactement celui des peintres gothiques, dont les tableaux nous montrent toutes les figures collées les unes sur les autres, sans aucune notion de la perspective aérienne, sans indication de plans, et dans lesquels tous les objets, êtres animés ou accessoires, sont traités pareillement, avec un égal souci d'exactitude et un égal respect de la vérité, comme s'ils avaient la même importance dans l'ensemble de la composition.

Le poète recueille, dans les livres ou les récits arrivés jusqu'à lui, tout ce qui se rapporte au héros qu'il veut chanter; et, avec une conscience naïve que rien ne trouble ni n'émeut, il nous redit tous ces événements, petits et grands, sans nous faire grâce d'un détail. C'est le défaut commun à toute la littérature du moyen âge (1).

---

(1) Boileau, en parlant de « l'art confus de nos vieux romanciers », a énoncé une critique sans doute fondée. Malheureusement, cette formule a été prise trop à la lettre, et c'est, je crois, au détriment du [illegible]

Et cependant, pour qui sait lire intelligemment, que de pages excellentes, que de figures aimables, que de traits de caractère finement observés et marqués d'un trait étonnamment juste, quelle vigueur parfois et quelle sûreté de l'expression, et que de charme dans ces récits broussailleux !

---

de la poésie en France. L'esprit d'invention, l'imagination française s'est étiolée dans la stérile imitation de l'antiquité et dans le pastiche laborieux de la littérature païenne, profondément contradictoire cependant aux traditions religieuses et mythologiques de la Gaule et plus encore au caractère finement rêveur et chevaleresque de la race. Pendant plus de trois siècles, toute l'esthétique et toute la critique littéraire, comme hypnotisées par l'antiquité gréco-latine, ont partagé le dédain superficiel de Boileau pour les plus beaux monuments de l'art et de la poésie du moyen âge. Il n'y a guère plus d'un demi-siècle que, grâce au bouleversement apporté dans l'histoire et dans les idées littéraires par les Ampère, les Littré, les Augustin Thierry, on est timidement et peu à peu revenu à une appréciation plus équitable. Il faut le dire hautement, dans ces poèmes confus et si longtemps dédaignés, il y a des trésors inestimables, d'incomparables merveilles de sentiment et de style qui valent certainement, si elles ne la surpassent, la beauté correcte et froide des chefs-d'œuvre de l'art grec et latin. Mais la haute critique a des indulgences pour les longueurs du bon Homère, — *quandoque dormitat bonus Homerus ;* elle est pleine de respect pour les prolixités décevantes du tendre Virgile et les madrigaux d'Horace ou de Catulle. Pour nos vieux romanciers, *art confus* répond à tout, — et cela dispense de les lire. Le combat d'Ulysse et de ses compagnons contre le cyclope est un chef-d'œuvre ; la lutte de Siegfried avec le dragon est un conte à dormir debout. Pégase ailé et le char rayonnant d'Apollon sont de profonds symboles, les vols de valkyries à travers les ciels orageux du Nord sont de grossières inventions de l'esprit septentrional. Les enchantements de Circé et les métamorphoses de Jupiter délassent délicieusement l'imagination ; les histoires de fées et les sortilèges de Merlin, c'est bon pour bercer les enfants.

Ainsi, depuis trois siècles, vaticine la critique française, servilement imitée par la critique contemporaine. Elle a un sens tout particulièrement aiguisé quand elle s'occupe de poésie. Victor Hugo est pour elle Homère à Patmos ; et elle est si confiante en sa supériorité, si sûre d'elle-même, que les plus belles créations du génie poétique lui mettent un sourire sceptique sur les lèvres. La pauvre ! elle ne s'aperçoit pas qu'elle raisonne, la plupart du temps, sur les choses de l'art à la manière de ces deux vastes esprits en qui se résume toute la médiocrité des temps présents : Bouvard et Pécuchet

Ainsi, dans le poème de *Perceval*, malgré la prolixité fatigante des récits de combats qui se succèdent sans interruption, malgré l'abondance inutile des aventures où notre héros joue invariablement le rôle de vainqueur, on est saisi à tout moment par quelque scène contée à ravir, pleine de choses délicates ou fortes admirablement exprimées. Et ces pages se détachent lumineuses sur cet ensemble uniforme et monotone.

L'un des plus séduisants est le récit des amours du héros et de la belle Blanchefleur.

Dans la première partie, Chrétien nous avait montré Perceval arrivant au château de Beau-Repaire où tout est ravagé, si bien que le château ne mérite plus que le nom de Château-Dévasté. C'est là qu'il voit pour la première fois Blanchefleur ; mais il est encore si naïf, il est si gauche, il parle si peu qu'on le croit niais et muet. La nuit, Blanchefleur songe à ce beau chevalier ; elle va le trouver et lui conte ses malheurs ; le lendemain, le château doit être rendu, Blanchefleur sera livrée au brutal agresseur qui veut l'épouser malgré elle; le poète déroule ici une de ces scènes de séduction naïve et charmante, où l'abandon confiant, les charmes de la pudeur se mêlent à une coquetterie douce, railleuse et fine, qui fait un gracieux contraste avec la gaucherie, l'ignorance, la simplicité de l'adolescent Perceval. Perceval s'en va de Beau-Repaire comme il était venu, mais l'image de Blanchefleur reste gravée dans son esprit, il vaincra pour elle, et terrasse, en effet, le tyran qui la persécute.

Voici qu'un jour il la retrouve, après les innom-

brables aventures qui l'ont formé; il ne reconnaît ni le pays, ni le château Beau-Repaire redevenus florissants. Il ne se rappelle même plus les traits de Blanchefleur. Elle, en revanche, l'a reconnu tout de suite :

« Oncques mais, fait-elle, ne vis
Nul homme en ce siecle mortal
Qui mieux ressemblât Perceval,
Mon doux ami que je tant aime,
Qui pour moi fut en si grant peine,
Qui me rendit tout mon pays
Et si vainquit mes ennemis. »

Perceval ne sait où il est; il la questionne, apprend qu'il est à Beau-Repaire et se trouve en présence de Blanchefleur :

Perceval l'ot, un poi soupire,
(l'entend) (soupire un peu)
Se li est la couleur muée;
(Et la couleur de son visage change.)
La demoiselle a esgardée,
(Il a regardé la demoiselle,
Qui moult par avait cler le vis;
Qui avait le visage si clair ;
En l'esgarder fut si pensis
Et devint si pensif en la regardant.)
Qu'un mot ne peut parler ne dire.

A son tour, il dit son nom. Blanchefleur se jette à son cou et l'embrasse follement,

Plus de cent fois en un tenant.

Alors elle appelle ses gens et leur offre une grande fête, où elle trône, radieuse et fière, à la droite de son héros. Chrétien exprime le bonheur de Perceval par

un effet de forme d'un mouvement original et singulièrement expressif :

Or, Perceval est heureux sire,
Or, il a bien tout son vouloir.
Or, il ne sait de quoi douloir,
(*se plaindre*)
Or, il a joie et grant liesse.
Or, il n'a mais nulle tristesse.
(*plus*)
Or, il voit sa mie, la belle,
Qui plus blanche est que fleur nouvelle.

Nous apprenons ici seulement que Blanchefleur est bien celle à qui Perceval avait rêvé en regardant les trois gouttes de sang sur la neige.

Les deux amants se retrouvent seuls ensuite. Leur entrevue est d'une grâce et d'une fraicheur délicieuse : La nuit est venue, les bourgeois et les chevaliers se sont retirés, les suivantes de Blanchefleur l'ont accompagnée dans sa chambre, Perceval a été reconduit à la sienne et tout sommeille dans le palais ; mais ni Perceval, ni Blanchefleur ne peuvent dormir. Ils pensent l'un à l'autre :

Qui qui dormit, Perceval veille ;
Et ce lui vient à grant merveille
De çou qu'il a trouvé sa mie.
Et la pucèle ne l'oublie.

Blanchefleur a l'image de son ami si constamment présente qu'elle finit par se lever : elle jette sur ses épaules un manteau d'hermine, et, naïvement, vient au lit de Perceval, toute seule, sans suivante, ajoute le poète. Sans hésitation, elle se couche auprès de lui :

Puis lui a dit : « Ne tenez mie
(prenez pas)
A vilenie ne à foiour
(folie)
Si je viens ci pour votre amour,
Car longtemps vous ai désiré.
Et si sachez de vérité
(Sachez en vérité
Que jà mais mari ne presisse
Que jamais je n'aurais pris mari,
Si ensi fut qu'à vous faucisse. »
S'il était arrivé que vous m'eussiez fait défaut.)

Perceval, alors, l'attire dans ses bras et l'embrasse longuement. Et le poète s'arrête :

Je ne vous veux mie conter
Le surplus, si plus en ia,
Mais si Perceval l'en pria,
Blanchefleur ne refusa mie,
Qui si pleine est de courtoisie
Que chose que faire voulut
(Qu'il eût voulu faire,
Pour nulle rien ne desdésît.
Pour rien au monde elle ne le lui eût refusé.)
Ainsi menèrent leur déduit ;
Petit dormirent cette nuit.
(peu)
De mainte chose s'aparlèrent
Et enquirent et demandèrent.

Au lever du jour, ils « s'aparlent » encore et Blanchefleur demande à Perceval de l'épouser. Mais ici reparaît le Graal. Perceval a une mission à remplir ; et il ne l'abandonnerait pas pour « tout l'or de Frise ». Il est au monde pour reconquérir le Graal, il ne fléchira pas.

Blanchefleur, qui connait les devoirs de la dame

d'un chevalier, ne le retient pas : elle se soumet, et les regrets qu'elle exprime ont une douceur et une grâce naïve, pleine de grandeur.

« Quant l'autrier de moi départîtes,
(l'autre fois)
Bien me souviens que vous me dîtes
Que votre mère voir iriez
Et dès que vous véu l'auriez
Qu'à moi revenriez sans délai.
(reviendriez)
Sur çou tant attendu vous ai ;
Et vous attendrai bien encore
Ou biel me soit ou me déplaise.
J'aime mieux souffrir le mal aise
Qui me fait le cœur triste et noir
Que ne fasse votre vouloir. »

C'est avec cette résignation simple, cet amour confiant et fidèle au cœur, qu'elle laisse partir le chevalier qu'elle aime tant.

Voilà donc Perceval chevauchant de nouveau, errant par les forêts ramées. Après toutes sortes de péripéties, il retrouve enfin le manoir solitaire où il a été élevé. Il pleure de joie. Une sœur, dont il se souvenait à peine, le reçoit ; il va au tombeau de sa mère et y fait ses devoirs ; il revoit le preudomme qui lui avait donné les premiers conseils ; devant lui, tout son passé se lève et il est profondément ému. Mais il n'y a pas de repos pour lui qu'il n'ait accompli la mission qu'il a juré d'accomplir. Et comme il s'était arraché aux délices de l'amour, il s'arrache aux douceurs de la famille. Le voici de nouveau dans la forêt ; une jeune fille montée sur une mule blanche lui indique le chemin qui mène au château où règne le roi

Qui garde le riche gréal
Et la lance qui au pointal
Rend la goutte de sang vermeil

A mesure qu'il approche du but, les obstacles se multiplient. Un pont de verre, qu'il s'agit de franchir avant d'arriver dans la région du Graal, ne l'effraie pas plus que la mer de feu que Siegfried doit traverser pour conquérir Brunhilde. L'ennemi du roi est encore en vie; au nom du Dieu qui « pardonna à Longis », Perceval jure de le combattre et d'en tirer vengeance. Aucun sortilège ne l'arrête. Le diable a beau prendre la forme de Blanchefleur; le héros se signe d'abord et la fantasmagorie disparait; celui que l'amour n'a pu retenir dans ses liens ne sera pas troublé par le fantôme de l'amour. Perceval rencontre alors un chevalier, Hector, aussi vaillant que lui; ils luttent; tous deux sont blessés mortellement. Agonisants, ils se reconnaissent pour deux chevaliers du bon roi Artus; ils se pardonnent et se font des adieux touchants. Alors minuit sonne, une grande clarté illumine le ciel; un ange descend des cieux sur un rayon; il porte dans ses mains un vase et tourne trois fois autour des chevaliers mourants, et tous deux se relèvent guéris par la relique du Calvaire, par le Graal, que Perceval a enfin reconnu et qu'il adore. Ce miracle est décisif. Ni la terre ni l'enfer ne prévaudront contre le héros dont le courage a subi toutes les épreuves, et dont l'initiation est maintenant complète. Perceval rencontre l'ennemi du roi, Pertianax; il marche contre lui, le tue, lui coupe la tête et la porte au roi Pêcheur. En voyant la tête de son ennemi, le roi du Graal guérit et rend

grâce à Dieu. Et tout le château est en fête, et cette fête de la vengeance est servie par le Graal, par le vase sacré qui a recueilli le sang du Christ.

Tel est le dénouement que les continuateurs de Chrétien de Troies ont donné au poème de celui-ci.

M. Potvin a publié, d'après un manuscrit du XIIIe siècle conservé à Mons, et composé par ordre de l'archevêque de Cambrai, « pour que la vérité fût connue des bons chevaliers, afin qu'ils veuillent souffrir peine et travailler à l'avancement de la foi chrétienne », un *Perceval* en prose où la *quête du Graal* se fait à la fois par Perceval ou Perlesvaux, par Gauvain et par Lancelot du Lac.

Ce roman en prose n'est pas sans intérêt, bien qu'il n'ait pas les grâces poétiques, l'élévation de pensée et de sentiment, ni surtout la tendresse, l'abandon, la candeur séduisante du poème de Chrétien; mais il est remarquable par l'unité de la composition et la logique serrée qu'il met dans le développement des aventures. Ici, point de scènes d'amour et peu d'humanité. C'est l'esprit théocratique qui domine tout le conte; on dirait, en le parcourant, d'un pamphlet dirigé contre les ennemis de l'Eglise. Perceval dit de son oncle, le roi païen qui s'est rendu maître du Graal, « qu'il n'est plus de son *lignage*, puisqu'il a renié Dieu, qu'il faut le considérer comme un ennemi mortel et le haïr plus que les étrangers ». Perceval est un apôtre et presque un saint. Il « fut chaste et vierge et en chasteté voulait mourir ».

Le caractère du héros est énergiquement dépeint

en ces quelques mots : « Chef d'or, et regard de lion, et cœur d'acier, et nombril de vierge pucèle ».

Le premier exploit de l'adolescent est, comme dans le *Perceval* de Chrétien, de tuer un chevalier d'un coup de javelot ; mais ce meurtre appelle la vengeance. Perceval parti du manoir de sa mère, les ennemis de sa famille retrouvent leur audace ; sa sœur est enlevée par un seigneur du nom d'Arestot. Perceval accourt : « Je suis venu aux noces de ma sœur ; elles ne pouvaient se faire sans moi ! » Arestot, blessé, vaincu, demande grâce ; Perceval lui tranche la tête et la porte à sa sœur : « Damoiselle, ne pleurez plus, voici la tête de celui qui voulait vous faire violence ! »

Sa mère est assiégée dans son château ; Perceval triomphe encore ; le vaincu, le chevalier des Mores, se rend, demande grâce, veut réparer ses torts envers la dame : « Et qui lui payera la honte que vous lui avez faite ? dit Perceval ; qui lui rendra les chevaliers que vous lui avez tués ? Vous n'eûtes pitié de personne ; que Dieu m'abandonne si ma mère a pitié de vous ! Dieu ordonne, dans l'ancienne et la nouvelle loi, de faire justice des homicides et des traitres. » Et il fait couper la gorge à onze prisonniers, remplit une cuve de leur sang tout pur, désarme le chevalier des Mores, lui fait lier les pieds et les mains étroitement, et ensuite pendre par les pieds au-dessus de la cuve, de telle manière « que la tête fût dans le sang jusqu'aux épaules ». « Vous ne pûtes jamais être saoulé du sang des chevaliers de ma dame ma mère, je vous saoulerai du sang de vos chevaliers ».

Cette cruauté de Perceval n'est pas dans la légende

primitive; elle est d'invention monacale; le paganisme relève la tête, le Graal est en péril ; l'Eglise, pour asseoir son autorité, doit traiter sans merci ses adversaires, et elle fait du héros légendaire, du preux chevalier, le guerrier féroce que l'on vient de voir. « Puissiez-vous effacer la mauvaise loi ! » telle est la mission qu'un ermite trace à Perceval. « Que tous ceux qui ne voudront aller au baptême soient occis de votre épée », lui dit la reine qu'il a délivrée de la tyrannie du chevalier au dragon.

Voilà l'esprit de ce roman en prose. Perceval ne vise pas ici la perfection humaine selon la loi chrétienne, il est le fanatique et le farouche défenseur de l'Eglise. Le Graal lui-même n'est plus le symbole de toutes les vertus chevaleresques, il est le symbole de la loi nouvelle et de la toute-puissance de l'Église. Le pire ennemi de Perceval est le roi du Château de Mort, *Chastel-Mortel*, « en qui il y a autant de mal qu'il y avait de bien dans le château du roi Artus ». Le roi du *Chastel-Mortel* s'est emparé des biens du roi Pêcheur et de la lance saignante et du Graal. Les gens de sa terre sont retournés au paganisme. C'est pour les ramener à la foi que Perceval va les combattre.

En somme, les aventures de Perceval sont ici autant d'épisodes d'une véritable guerre religieuse. Quand le mauvais roi du *Château-Mortel* voit la victoire se décider en faveur de Perceval, il se précipite du mur dans le gouffre et se tue ; et l'auteur ajoute : « La fin des mauvaises gens est mauvaise ». C'est la morale du pamphlet. Les terres du château sont rendues à la foi chrétienne, le Graal reparait dans

la chapelle du château, ainsi que la lance, et des voix invisibles chantent : « *Te Deum laudamus* ».

Une fois christianisée, la légende va se spécialisant de plus en plus.

Robert de Boron, lui aussi, est plein de détails qui indiquent la prédominance des préoccupations religieuses sur l'inspiration purement poétique ; le romancier franc-comtois met à contribution non seulement les Evangiles authentiques, mais encore les évangiles apocryphes. C'est ainsi qu'il emprunte à l'*Evangile de Nicodème* l'histoire de l'apparition de Jésus à Joseph d'Arimathie dans sa prison (1). Mais, alors que dans l'*Evangile de Nicodème*, pour se faire reconnaître du prisonnier qui doute, Jésus énumère devant lui tous les objets qui ont servi à sa mise au tombeau, le Christ, dans le poème de Robert de Boron, apporte à Joseph d'Arimathie le plat même de la Sainte Cène, le *Graal*. Dans un récit dialogué entre Jésus et Joseph, Robert de Boron nous rappelle comment le pain et le vin furent consacrés et devinrent le sang et la chair du Sauveur ; comment ensuite fut institué le sacrement eucharistique : le linceul dans lequel le Christ a été enseveli devient la nappe d'autel, le calice où boit le prêtre n'est autre chose que le vase où Joseph recueillit le précieux sang ; la patène qui le recouvre représente la pierre qui fut scellée sur la tombe du Sauveur. Ainsi la messe est représentée comme un simulacre de la mort et de l'ensevelissement de

(1) La légende raconte que Joseph d'Arimathie fut emprisonné après la résurrection du Christ, sous l'accusation d'avoir enlevé le corps du crucifié

Jésus; c'est une sorte de cérémonie commémorative.

Aussi, lorsque Jésus remet à Joseph le calice, le Graal, lui dit-il que ce vase servira à perpétuer le souvenir de son sacrifice, qu'il sera « l'enseigne de sa mort », et qu'il rappellera en même temps et à tout jamais la Sainte Cène.

Tous ceux qui verront le Graal appartiendront désormais à la compagnie du Christ, c'est-à-dire à la communauté chrétienne. Pendant quarante-deux ans, la vue seule du Graal nourrit et fortifie Joseph d'Arimathie dans sa prison. Remis en liberté, Joseph fonde une communauté religieuse qui se voue au culte exclusif du Graal; au moment de mourir, il lègue la relique à son beau-frère, Bron, lequel disparait avec elle. Le Graal tombe alors entre les mains des païens, auxquels il s'agit de l'arracher de nouveau. C'est là, proprement, ce que les auteurs appellent la *quête du Graal,* la recherche de la sainte relique.

Bientôt Perceval n'est plus le seul chevalier qui se consacre à cette pieuse mission. Au souvenir des croisades, dont le but a été la délivrance du tombeau du Christ et la conquête des saintes reliques, Perceval devient légion. Dans un ouvrage postérieur, qui porte le titre de la *Quête du Saint-Graal,* c'est un chevalier du nom de *Galaad*, fils de Lancelot, qui retrouve le Graal et en devient le défenseur attitré. Cette *Quête du Saint-Graal,* qui a été mise sous le nom de Robert de Boron, est perdue en français, mais on en possède une traduction portugaise. Ce poème a été remanié encore vers 1220 et intercalé tout entier au *Lancelot* en prose.

Ce qui distingue toutes ces versions de la version

primitive de Chrétien de Troies, c'est que le héros attaché au Graal perd de plus en plus son caractère chevaleresque. Le Graal est désormais réservé au chevalier d'une absolue pureté; l'amour, qui, chez Chrétien, fait encore partie des aventures de Perceval, a disparu presque complètement du *Perceval* de Robert de Boron, et il n'y en a plus trace dans la *Quête du Saint-Graal.*

En Allemagne, on parait avoir interverti tout à fait l'ordre des transformations successives de la légende en prenant pour point de départ cette erreur que les poèmes de Robert de Boron sont antérieurs à celui de Chrétien de Troies. C'est le contraire qui est la vérité.

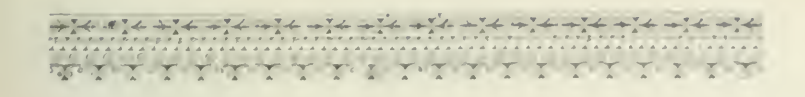
A mesure que l'histoire de Perceval et du Graal se répand dans les couvents et les châteaux, elle s'imprègne davantage du mysticisme des milieux où elle se développe. C'est ainsi que les chevaliers du Graal finissent par être les membres d'une véritable confrérie religieuse; ils n'ont plus qu'une très vague ressemblance avec les chevaliers de la Table Ronde; ils n'ont plus cette teinte chevaleresque et galante sous laquelle l'imagination des poètes nous a représenté l'idéal de la société, à la fin de ce XIIe siècle où les arts et les lettres prirent un si prodigieux essor, en même temps que les mœurs s'adoucissaient après une longue période de terribles convulsions et de luttes sanglantes. L'organisation sociale s'est perfectionnée; les esprits se disciplinent. Ce sont deux phénomènes nécessairement parallèles. La forte hiérarchie qui s'est établie dans l'Eglise marque

despotiquement son empreinte sur toute la société laïque.

Nos romans chevaleresques permettent de suivre de très près ce mouvement des esprits et cette transformation des mœurs. Robert de Boron donne aux chevaliers de la Table Ronde l'organisation des ordres chevaleresques et monastiques, qui, à son époque, étaient dans leur pleine efflorescence. Les chevaliers du Graal font vœu de chasteté, de pureté et d'obéissance. Le roi Amfortas est frappé par le terrible mal dont il souffre, parce qu'il avait regardé avec trop de complaisance le beau corps d'une jeune pécheresse prosternée devant le Graal.

Chrétien de Troies ne connait pas toutes ces subtilités. Il n'est même pas question de mariage chez lui, il n'est question que d'amour, de l'amour *courtois,* tel que le rêvait, de son temps, un cercle de grandes dames à la tête duquel se trouvait Marie de Champagne, protectrice du poète. L'amour est même considéré comme incompatible avec le mariage. C'est très probablement des petites cours du midi de la France, où on les retrouve dans la poésie lyrique des troubadours, que ces idées sont originaires; elles se répandirent d'autant plus rapidement dans le Nord que les mariages princiers et aristocratiques entre les familles du Nord et du Midi furent, à cette époque, très nombreux. Il est tout naturel que l'Eglise ait cherché sinon à combattre, du moins à discipliner cet esprit mondain. Voilà pourquoi le mysticisme envahit de plus en plus les poèmes chevaleresques.





PARZIVAL

Le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, la source principale de Richard Wagner, est un mélange heureux de ces diverses manières d'envisager le même sujet. Bien qu'animée d'un ardent mysticisme, la légende a gardé dans le poème allemand son caractère chevaleresque et sa touchante simplicité. C'est aussi, de toutes les compositions sur ce sujet, celle où règne le plus de clarté et d'unité.

Wolfram, le plus érudit et le plus éloquent des chantres de la Souabe, a recueilli deux séries de légendes relatives à son héros et au Graal. Il s'est inspiré en partie du *Perceval* de Chrétien de Troies, en partie, il l'affirme du moins, de poèmes d'origine provençale. Les sources qu'il cite sont d'un poète qu'il appelle Kiot ou Kyot, lequel aurait lui-même puisé dans un manuscrit d'un poète arabe, Flegetanis, découvert par lui à Tolède. C'est là qu'il aurait pris toute l'histoire de la pierre précieuse qui s'appelle le Graal; et, dans la chronique d'Anjou, il

aurait trouvé tout ce qui a rapport à l'histoire des gardiens de cet objet précieux.

Ces deux indications de Wolfram ont donné lieu à d'interminables débats et à des hypothèses sans nombre. Quel est ce poète provençal Kiot ou Kyot? Quelques philologues supposent qu'il pourrait s'agir de Guiot de Provins; mais on n'a de cet écrivain qu'un poème satirique; rien n'autorise à croire qu'il ait laissé un ouvrage sur la légende du Graal. D'autres pensent que ce prétendu poète provençal est une création de l'imagination de Wolfram pour justifier et appuyer d'une autorité étrangère, auprès de ses lecteurs, les modifications par lui introduites dans la légende telle qu'on la trouve dans Chrétien de Troies et les autres poètes du nord de la France. Il en est de même de Flegetanis. Wolfram raconte qu'il était fils d'un père juif et d'une mère païenne, et que c'est lui qui explique, dans le manuscrit trouvé par Kiot à Tolède, la vertu merveilleuse du Graal. L'histoire ignore complètement l'existence de ce poète arabe, ce qui semblerait donner quelque apparence de fondement à la thèse de ceux qui croient que Kiot et Flegetanis sont tous deux imaginés par Wolfram pour les besoins de sa cause. Il est à remarquer toutefois que, chez Wolfram d'Eschenbach, reviennent très fréquemment des noms de villes du Midi; il cite Tolède, Séville, la Sicile, Capoue, les plaines de la Galice, ce qui prouve qu'il a puisé à d'autres sources que les auteurs français du Nord, où toute l'aventure du Graal se déroule, ainsi que les aventures des chevaliers de la Table Ronde, dans les pays bretons, tantôt dans la Bre-

tagne continentale, tantôt en Angleterre. C'est aussi des influences méridionales et orientales (peut-être l'arabe Flegetanis) que relèvent chez Wolfram certains détails qui font différer sensiblement son poème des poèmes français. Ainsi, il fait du Graal non pas le vase dans lequel a été recueilli le sang du Crucifié; c'est une pierre précieuse. Or, on sait que les Orientaux attribuaient des vertus curatives et talismaniques aux pierres précieuses. Le prétendu manuscrit arabe trouvé à Tolède pourrait bien n'être, tout compte fait, qu'un de ces traités scientifiques comme le moyen âge en connut beaucoup, de très bonne heure, où se trouvaient reproduites les superstitions transmises par les anciens sur les pierres, les animaux, les oiseaux. Ainsi s'expliquerait la part plus grande faite par Wolfram à la sorcellerie et à la magie, qui n'apparaissent dans le poème français que tout à la fin, dans les parties ajoutées après la mort de Chrétien de Troies.

Quoi qu'il en soit de cette énigme intéressante, dont il suffit ici d'indiquer les éléments, Wolfram, avec les données de la légende recueillies au nord et au midi de la France, composa une sorte de trilogie qui nous expose, depuis ses origines jusqu'à sa conclusion, toute l'histoire du Graal et de ses chevaliers.

Le premier de ces poèmes, celui de *Titurel*, dont Wolfram n'a composé que le début, mais qui a été longuement continué après lui, rapporte l'histoire du premier chevalier ou roi du Graal. Wolfram fait de Titurel le fils d'un roi de Cappadoce et de la sœur de l'empereur Vespasien. Il reçoit du ciel le Saint-Graal en récompense de ses exploits.

Chargé d'élever un sanctuaire pour y déposer cette pierre précieuse, symbole de toutes les vertus, il préside à la construction d'un temple à Montsalvat, dans les régions abruptes de la Galice (Espagne). Titurel épouse ensuite Réchude, princesse d'Espagne, et devient ainsi le père et l'aïeul d'une postérité nombreuse et illustre dont les aventures remplissent la trilogie. Après avoir régné cent ans, son aspect, grâce à la vertu du Graal, est encore celui d'un jeune homme. Il laisse néanmoins la dignité à l'aîné de ses fils, Frimutel, lequel est tué dans une lutte contre les infidèles. La royauté du Graal passe ainsi à Amfortas sous le règne duquel de graves dangers menacent le royaume. Amfortas se laisse séduire d'abord par la reine musulmane Secondille, puis par la belle duchesse Orguelouse (*Orgueilleuse*), au service de laquelle il a un duel avec un chevalier infidèle, qui cherche à s'emparer du Graal. Dans ce duel, Amfortas est gravement blessé d'un coup de lance. On le transporte mourant dans le temple, où longtemps il gémit, cruellement tourmenté par sa blessure; celle-ci ne guérira que le jour où un héros prédestiné viendra le délivrer et assumera pour lui la royauté du Graal.

La venue de ce héros est annoncée à Amfortas par le Graal même, un jour que, dans une prière ardente, le roi blessé est agenouillé devant la sainte relique. Une inscription en lettres de feu parait sur les bords de la pierre. Elle dit qu'un chevalier viendra qui devra poser une question à propos du Graal. S'il ne la fait pas au moment opportun, cette question perdra toute sa vertu curative. S'il la fait, au con-

traire, à l'heure fatale, le roi Amfortas sera guéri, mais il ne ceindra plus la couronne ; elle appartiendra au chevalier nouveau venu (1).

Ce héros est Parzival, qui fait l'objet du deuxième poème de Wolfram.

La troisième partie de la trilogie est l'histoire de Lohengrin, fils de Parzival, dernier roi du Graal.

Le poème de *Parzival* est précédé, chez Wolfram, d'une courte introduction qui retrace rapidement l'histoire des parents du héros : Gahmuret, second fils du roi d'Anjou, et Herzeleide, fille de Titurel et souveraine des deux royaumes de Waleis (Galles) et Norgal. Vainqueur du tournoi donné à Kærdeis, capitale de Waleis, Gahmuret obtient la main d'Herzeleide, bien qu'il aime secrètement la reine Anflise de France. Herzeleide cherche à le détourner de la vie d'aventures ; mais Gahmuret exige d'elle qu'elle le laisse, tous les mois, aller à un tournoi, ce qu'elle accorde. Peu après leur mariage, Gahmuret retourne en Orient, où il est tué dans un combat avec les infidèles. Herzeleide apprend sa mort au moment où elle va donner le jour à Parzival. C'est cette tragique nouvelle qui la décide à élever son enfant dans une profonde solitude, loin du monde et des séductions de la vie chevaleresque.

Ici commence l'histoire de Parzival. Tout le récit de la jeunesse du héros suit de très près le récit de

(1) Ainsi comprise, la question relative au Graal pourrait bien n'être qu'un ressouvenir lointain de l'énigme que le sphynx donne à résoudre à Œdipe. Question à poser ou énigme à deviner, l'idée au fond est la même, puisque, dans les deux cas, c'est de [illegible] que dépend la délivrance d'une dynastie déchue et l'avènement d'une nouvelle.

Chrétien de Troies. Plusieurs épisodes importants sont même littéralement traduits du français, d'autres sont simplement imités. Tout le début de l'œuvre est tiré de Chrétien : la première rencontre du héros avec les chevaliers, son départ, son aventure avec la dame qu'il embrasse et plus tard avec le mari de celle-ci, son arrivée au château du roi Pêcheur, où il voit pour la première fois le Graal, son aventure au château de Beau-Repaire, que Wolfram écrit *Pelrapær*, etc., etc. D'autres épisodes sont supprimés; par exemple, la première venue de Perceval à la cour du roi Artus et son combat avec le chevalier vermeil; c'est surtout dans la dernière partie du roman de Chrétien que le poète allemand fait avec raison de larges coupures et condense toute la matière.

Ce qui frappe surtout, quand on compare les deux romans, c'est, chez Wolfram, la préoccupation constante de mieux motiver les événements et, par conséquent, de les rattacher plus intimement au principal personnage, à l'ensemble de l'histoire.

Il donne ainsi un nom à des personnages pour lesquels Chrétien n'a pas de désignation de ce genre. Ainsi, la mère de Perceval, Kamuelles, est un être impersonnel chez Chrétien; Wolfram en fait la fille de Titurel et l'appelle Herzeleide, nom tout symbolique, qui pourrait se traduire par *Douloureuse* et qui signifie littéralement : *douleur du cœur* (de *Herz*, cœur, et *Leid*, souffrance); c'est, en quelque sorte, le résumé de la vie de cette malheureuse princesse qui, après avoir perdu son mari, voit son fils lui échapper, et succombe à la douleur que lui cause son départ.

D'autres fois, Wolfram travestit en allemand les

noms propres ou les désignations typiques de ses modèles. Ainsi, *l'Orgueilleux de la Lande* devient un nom propre : Wolfram fait de ce personnage le duc Orilus de Lalander ; il fait de l'adjectif *angevin* (originaire d'Anjou), un nom d'homme, *Anchewein;* la belle Blanchefleur s'appelle chez lui Kundwiramur ; le bon preudomme Gonemans de Gelbort, qui recueille Perceval et fait son éducation, est ici Gurnemans de Graharz; la sorcière, enfin, qui vient sur une mule à la cour du roi Artus, à Karlion, et dont Chrétien décrit l'aspect hideux et sauvage, Wolfram la désigne naïvement en allemand sous le nom de *Kondrie la Sorzier.*

Quelquefois, il développe longuement une idée que Chrétien avait simplement indiquée; il ajoute à son modèle plus d'un trait heureux et original. Ainsi, avant de nous dire la première rencontre de Parzival avec les chevaliers, il nous montre l'adolescent parcourant les bois et trouvant un plaisir étrange à écouter le chant des oiseaux. Il se taille un arc et des flèches pour les attraper, et quand il en a tué un, il pleure sur le cadavre, parce que l'oiseau ne chante plus. Il jette son arc et ses flèches, et s'étend sous un arbre, où il écoute, éperdu, sentant sa poitrine se gonfler, le gazouillement joyeux dans les branches. Herzeleide s'inquiète de cet éveil des passions et de ces longues rêveries de l'adolescent; elle veut même ordonner des battues dans le bois, pour en chasser toute la gent ailée, mais Parzival la supplie de lui laisser ses chanteurs, et Herzeleide embrasse l'enfant en lui disant : « Comment pourrais-je enfreindre la loi de paix du Dieu suprême ; ces oiseaux par moi

perdraient leur joie! — — Mère, fait Parzival, qu'est-ce que Dieu? — Herzeleide le lui apprend. Voilà le premier degré de son initiation. Cette scène, il faut le reconnaitre, prépare heureusement la rencontre de Parzival avec les chevaliers.

Wolfram apporte aussi une modification importante dans l'épisode des amours de Parzival avec Blanchefleur ou Kundwiramur. Chrétien nous laisse dans le doute si Perceval et Blanchefleur sont mariés. Dans le poème allemand, après avoir été sauvée, Kundwiramur accorde sa main à Parzival. Les deux amants sont légitimement unis, et il y a pour cela une raison sans réplique : Parzival doit être le père de Lohengrin, le héros des croisades.

L'épisode de la première venue de Perceval au château du roi Pêcheur est également amplifié et modifié assez sensiblement par Wolfram. Il ajoute au récit de Chrétien une longue description des merveilles du château.

Dans une vaste salle éclairée par cent lustres, reposent, sur cent divans, quatre cents chevaliers; le bois d'aloès brûle dans trois cheminées de marbre, et répand des senteurs délicieuses. Une porte qui brille comme l'acier poli s'ouvre à deux battants, et l'on voit entrer quatre princesses vêtues d'écarlate, portant des chandeliers d'or, et suivies de huit vierges en robe de velours vert, portant une table de grenade; six autres en magnifiques vêtements de soie portent des vases d'argent, et six autres accompagnent la belle des belles, la noble et virginale *Repanse de Schoie* (probablement une corruption de *Repaire de Joie*), qui porte, dit Wolfram d'Eschenbach, un objet d'un éclat

merveilleux, qu'elle dépose devant le roi et qui s'appelle le Graal. Parzival voit aussi par une porte entr'ouverte, dans la salle voisine, un vieillard blanc comme la neige, étendu sur un divan. C'est Titurel.

Détail caractéristique, Wolfram distingue nettement les chevaliers de la Table Ronde des chevaliers du Graal; ceux-ci, il les appelle des « templiers ». Chez Chrétien, les chevaliers qui se trouvent au château du roi Pêcheur ne diffèrent des autres chevaliers par aucun signe particulier. Chez Wolfram, ils constituent une communauté, un ordre religieux. Le poète a évidemment devant les yeux l'*ordre des Templiers de Jérusalem*, qui, à la fin du XIIe siècle, représentait l'idéal de la chevalerie chrétienne. Les *Templiers* faisaient vœu de pauvreté, de chasteté et d'obéissance; le but politique et social de leur mission était de combattre les infidèles et de défendre partout la foi. Les chevaliers du Graal sont liés par des vœux identiques. Robert de Boron va jusqu'à imposer le vœu de chasteté aux rois du Graal, qui ne pouvaient se marier. Wolfram d'Eschenbach fait, à cet égard, une exception en faveur du maître de l'ordre, puisque Titurel, Frimutel et Parzival lui-même sont mariés.

L'imitation n'en est pas moins évidente.

Parzival, comme dans Chrétien, ne fait pas la *question* à laquelle est attaché le rétablissement d'Amfortas, oubli qui allume contre lui l'indignation des templiers. Quand, le matin, il quitte le château et que le pont en bois se relève derrière lui, un varlet (*Knappe*) lui crie du haut d'une tour : « Que la haine du soleil vous poursuive! Vous n'êtes qu'une

oie! » Et le poète nous montre le héros longtemps arrêté devant la porte du château, cherchant à venger l'injure qu'on vient de lui jeter à la face et déplorant la simplicité dont il a fait preuve. Autant de détails qui accentuent la fierté croissante, le sentiment de soi-même plus accusé, le développement moral de Parzival.

Après s'être remis en route, il rencontre dans la forêt sa cousine germaine, appelée ici Sigune; son histoire est tout au long racontée dans le *Titurel.* Sigune pleure silencieusement la mort de son époux au pied d'un tilleul. Parzival est instruit par elle de sa naissance et de ses droits, et, dans son désespoir, il accuse le destin, il gémit de sa funeste erreur, il se croit abandonné de Dieu. En proie à des sentiments violents et contradictoires, il se jette de nouveau dans la forêt, et arrive ainsi dans le voisinage du camp d'Artus. C'est là qu'un matin il s'arrête, comme dans Chrétien de Troies, à contempler trois gouttes de sang répandues sur la neige. Chez Wolfram, au lieu d'une corneille, c'est une oie qu'atteint l'un des faucons de l'équipage d'Artus, et c'est Gauvain (appelé ici Gawan) qui trouve Parzival rêvant à Kundwiramur en voyant ces taches vermeilles sur la neige toute blanche.

Les commentateurs allemands de Wolfram lui font honneur de cet épisode charmant ; ils paraissent ignorer qu'il est tout au long dans Chrétien de Troies et que Wolfram le traduit presque littéralement. Cette erreur s'explique, sans doute, par la rareté des éditions françaises de Chrétien, qui oblige les Allemands à se contenter des résumés plus ou

moins imparfaits qu'on trouve dans les histoires littéraires et les travaux philologiques sur la langue de Chrétien. Il faut dire aussi que les éditions françaises sont postérieures aux grands travaux des philologues d'Outre-Rhin sur la littérature du moyen âge.

Pendant que Parzival est à la cour d'Artus et que l'on célèbre sa réception dans l'ordre de la Table Ronde, arrive Kondrie la sorcière. C'est ici que le poème de Wolfram commence à se séparer nettement du *Perceval* français. La « dame hydeuse », chez Wolfram, a un rôle bien autrement important que chez Chrétien. Elle n'est rien moins que la *Messagère du Graal*. Son arrivée au palais et son aspect sont analogues à la scène de la *Dame hydeuse* décrite par Chrétien de Troies. Wolfram force seulement le portrait, en y ajoutant quelques traits de sa façon. Il nous apprend aussi que cette vierge savait *toutes* les langues : le français, le païen (arabe), le latin; qu'en outre, elle avait appris la dialectique, la géométrie et l'astronomie. Son apostrophe au roi Artus est bien plus violente et plus significative que celle que Chrétien lui met dans la bouche, et encore, nous dit le poète allemand, c'est en français qu'elle s'adresse au roi :

« Fils du roi Utpendragon (Uterpendragon), lui dit-elle, tu as attiré sur toi-même et sur les Bretons plus d'une humiliation. Les chevaliers les plus vaillants du monde seraient assis ici à cette table, si le poison n'était au milieu de vous. C'en est fait de la Table Ronde. Il y a parmi vous un traitre. Roi Artus, ta gloire, qui s'élevait au-dessus de celle de

tous les rois, est sur le point de s'évanouir; ta dignité est boiteuse, car la fausseté se mêle à la loyauté; la valeur de la Table Ronde est affaiblie depuis que vous avez reçu parmi vous Parzival, que je vois revêtu des insignes des chevaliers! - Puis elle s'adresse à Parzival : - Toi, fais pénitence; c'est à cause de toi que je dois refuser mon salut à Artus et à ses chevaliers. Pourquoi, sire Parzival, pourquoi n'as-tu pas délivré le triste roi Pêcheur, lorsque tu l'as vu étendu près de toi sans joie et sans consolation? Il t'avait dit l'excès de ses souffrances, et toi, hôte ingrat, sa détresse aurait dû t'inspirer la pitié! Que la langue soit arrachée de ta bouche, puisque dans ton cœur il n'y a plus de sens droit! Celui qui règne dans les cieux t'a condamné à l'enfer et tu seras en horreur aux hommes, exilé de l'honneur, damné du bonheur, toi qui as repoussé au loin la gloire la plus pure! Tu t'es soustrait à l'honneur humain, et ta valeur souffre d'un mal que nul médecin ne guérira jamais! -

Parzival, qui ne se sentait coupable d'aucun crime, d'aucune faute, se voit ainsi tout à coup chassé, banni de l'assemblée des chevaliers. Le doute l'envahit. Le désespoir s'empare de lui; en vain l'on veut ranimer son courage et le retenir; il n'a plus qu'une pensée, qu'un vœu ardent, réparer le mal qu'il a fait; il jure de ne plus reparaître aux yeux du monde avant d'avoir retrouvé le Graal et sauvé Amfortas.

Au moment où il va partir, Gawan le soutient et appelle sur lui les bénédictions de Dieu. - Malheur! s'écrie alors Parzival, qu'est-ce que Dieu? S'il était tout puissant, jamais il n'aurait permis une si grande

humiliation. Depuis le jour où j'ai connu sa grâce, je l'ai servi fidèlement ; maintenant je le renie et je suis prêt à porter sa haine ! - Et Parzival fuit le palais accompagné par les cris de douleur et les larmes des femmes.

Toute cette scène, naïvement racontée par Chrétien, a ici un accent dramatique, une puissance tragique remarquables ; et l'expression poétique, chez Wolfram, n'est pas moins énergique que la conception.

Wolfram nous montre ensuite Parzival en proie au remords et au doute. Longtemps, son héros parcourt les pays les plus divers, redouté partout, victorieux toujours, tournant souvent ses pensées vers l'épouse aimée qu'il a abandonnée, ardemment préoccupé de retrouver le Graal, mais incessamment tourmenté et ne trouvant, nulle part sur sa route, le vrai repos, la tranquillité de l'âme. Wolfram, en un mot, développe considérablement le personnage moral, qui n'est, en quelque sorte, qu'indiqué dans l'œuvre française. Ce n'est qu'après nous avoir montré Parzival livré aux troubles de l'erreur qu'il nous fait assister à sa conversion, à son retour à la vraie doctrine. Ainsi que chez Chrétien, le jour du vendredi saint, il rencontre un chevalier conduisant des pèlerins et qui s'étonne de le voir porter ses armes au jour de l'universel repentir. Parzival entend l'histoire de la passion du Christ, qui l'émeut, mais il combat encore son propre sentiment. Il ne veut pas se rendre, et ce trait est profondément observé. Il n'est erreur si profonde dans laquelle on ne persiste ; c'est le *diabolicum perseverare* qui suit l'*humanum errare*.

Aussi Parzival ne se laisse-t-il pas convaincre ; et il ne se dirige pas tout de suite, comme dans Chrétien, vers le moustier où vont les pèlerins. Il souffre auprès de ces âmes heureuses qui croient à la grâce divine, alors qu'il est, lui, poursuivi par la colère d'En-Haut. Qu'irait-il faire à l'ermitage et au moustier? A la fin, cependant, le repentir l'emporte. Parzival fait rebrousser chemin à son coursier, et, suivant de loin la trace des pèlerins, il arrive chez le bon ermite Trevezent. Tout l'épisode a, de la sorte, chez Wolfram, une portée morale plus sévère.

Quand Parzival est entré chez l'ermite, ses premières paroles nous redisent avec force et concision la lutte qui s'est livrée en lui-même : « Sire, donnez-moi votre conseil, je suis un homme que le péché a terrassé! » Trevezent, — qui est un frère du roi Amfortas et, par conséquent, l'oncle de Parzival, — le délivre de ses doutes; il lui rappelle les vérités chrétiennes, il lui parle des trésors de la miséricorde divine et du pouvoir mystique du Graal; enfin, quand Parzival s'est fait connaître à lui, Trevezent lui annonce la mort de sa mère. « Ah! sire, — s'écrie alors Parzival, au comble du désespoir, — le Graal lui-même, si j'en étais le maître, ne pourrait me consoler de cette perte! » C'est un beau cri qui ne se trouve pas dans Chrétien.

Trevezent lui redit ensuite les malheurs de tous les siens, la blessure d'Amfortas, les vaines tentatives faites pour guérir le roi, et comment enfin le chevalier prédestiné arriva un jour au château du roi Pêcheur, mais négligea de faire la question fatale. Parzival assiste ainsi une fois de plus à sa propre

condamnation. Il subit sa honte en silence. Le lendemain seulement, il avoue à Trevezent que ce chevalier *qui n'a pas demandé*, c'est lui-même.

Il y a encore du révolté et de l'inconscient dans Parzival, mais le bon ermite achèvera ce qu'il a si heureusement commencé. Après s'être lamenté sur l'erreur de son disciple, il le réconforte, l'encourage, le relève, l'engageant à ne pas douter de la miséricorde de Dieu, à faire sincèrement pénitence, à se mortifier en partageant pendant quinze jours sa solitude et ses privations. Le discours du bon prêtre a toute la douceur de celui que Chrétien met dans la bouche de son preudomme, mais avec plus d'élévation dans l'éloquence. La figure du vieux Trevezent est d'ailleurs tout entière tracée de main de maître, et cette tête de vieillard, toute blanche, se détache avec un relief admirable de l'ensemble du poème. Quand il a bien sermonné Parzival, il le congédie en le recommandant une dernière fois à la grâce de Dieu.

Wolfram, ayant ainsi bien posé son personnage principal, se préoccupe peu, désormais, des aventures que la légende française lui attribue ; il en supprime la moitié et va droit à la conclusion ; Parzival a subi successivement les épreuves les plus redoutables ; plein de candeur au début, il s'est peu à peu élevé ; de l'ignorance de lui-même, il est arrivé à la pratique simultanée de la charité et de l'héroïsme. Deux épreuves décisives lui sont encore réservées. Mais, avant de nous les conter, Wolfram, en de rapides tableaux, retrace le spectacle des désordres de la cour du roi Artus, cour profane et mondaine, qu'il

oppose à la cour paisible du roi du Graal. Le but moral du poème demeure toujours au premier plan. Le héros de ces aventures est Gawan (Gauvain).

Gawan, lui aussi, est à la recherche du Graal, mais par d'autres voies que celles de Parzival. Sa valeur égale le courage du héros prédestiné ; seulement, il n'a pas la même profondeur de sentiment ni la même force de caractère; il ne résiste pas, comme Parzival, aux séductions terrestres. Gawan, dans sa course errante, est arrivé au château de la perdition, au Châtel-Merveil, où règne Klinschor, le magicien. Ce Klinschor a une histoire naïvement bizarre : duc de Capoue dans la « Terre de Labeur », comme dit textuellement Wolfram, et neveu du magicien Virgile de Naples, il avait séduit la belle Biblis, femme du roi Ibert de Sicile. Celui-ci, l'ayant surpris dans les bras de sa femme, d'un coup d'épée le réduisit à l'état de « chapon ». C'est le terme qu'emploie Wolfram. Par esprit de vengeance, Klinschor se voue à la magie. Il se construit un château-fort sur une hauteur, le Châtel-Merveil, — *Schatcil-Merveil*, écrit Wolfram, — et y retient prisonniers beaucoup de chevaliers et de nobles femmes de la chrétienté, dont quatre reines enlevées à la cour d'Artus, et quatre cents pucelles.

Il s'agit, pour arracher les prisonniers aux sortilèges de Klinschor et les rendre à la liberté, de se coucher dans un lit magique, *lit-merveil*, qui remue constamment et qui est environné de toutes sortes d'embûches. Gawan, qui, en arrivant au *Chatel-Merveil*, a réussi à sauter dans le lit, est aussitôt assailli de tous côtés : au milieu d'un bruit infernal,

des milliers de flèches sont lancées contre lui, ainsi que des pierres; un homme sauvage, armé d'une massue, s'élance sur lui, puis un lion (1). Gawan subit sans frémir toutes ces épreuves et en sort victorieux. Dès lors, le sort qui pesait sur les prisonniers est rompu, et tous sont délivrés. Mais Gawan, au lieu de fuir et de poursuivre sa chevauchée à la recherche du Graal, demeure au château, retenu par des amours profanes. Il invite même le roi Artus à une fête, et toute la Table Ronde s'y rend. Ce sont alors des festins et des orgies sans fin. Wolfram ne manque pas de nous dire que Parzival, pendant ce temps, poursuit solitairement sa mission sainte, et il rattache ainsi directement à son sujet ces épisodes qui, sans cela, y paraîtraient étrangers.

Parzival rentre en scène au moment où, devant toute la cour d'Artus, doit avoir lieu une joute dans laquelle Gawan va combattre. Il arrive couvert d'une armure d'acier; personne ne le reconnaît. Gawan le prend pour l'adversaire qu'il attendait, si bien qu'entre les deux amis commence une lutte terrible. Gawan est vaincu par Parzival; déjà il a ployé le genou et va succomber, lorsque les assistants crient son nom; Parzival, à ce nom, s'arrête, reconnaît son ami, le relève; le combat est suspendu et Parzival ramené à la cour d'Artus, où on lui fait grande fête. Artus ordonne qu'il soit

(1) On aura reconnu dans cette aventure la légende germanique bien connue du « jeune homme qui ne connaît pas le frisson », légende qui se rattache directement au mythe de Siegfried. Il est resté des traces de ce [illegible] dans bien des contes et des coutumes populaires des pays allemands, lorrains et wallons.

réintégré solennellement dans l'ordre de la Table Ronde. Cependant les fêtes que l'on donne à cette occasion ne peuvent convenir à son âme soucieuse. Tristement, il s'éloigne pendant que, dans le palais, retentissent les chants de joie. Parzival donne ainsi un grand exemple de renoncement et de fermeté dans la poursuite de ses desseins.

Le voici de nouveau errant dans la forêt ombreuse. Il y rencontre un chevalier revêtu d'une armure magnifique, tout ornée de pierres précieuses. Parzival est attaqué par lui sans aucune provocation. Une lutte meurtrière s'engage; les deux chevaliers sont d'égal courage et de même force ; ils sont près de succomber l'un et l'autre; Parzival alors invoque le nom de Dieu et celui de sa femme bien aimée : Kundwiramur. Un dernier coup d'épée, mais si violent que l'arme de Parzival vole en éclats, abat son adversaire. Désarmés tous les deux, les combattants se regardent, se rapprochent, s'interrogent avant de recommencer la lutte, et Parzival découvre ainsi que celui qu'il allait tuer n'est autre que Feirefiss (Vair fils, de *varius filius*), prince de Mauritanie, son demi-frère, né d'un premier hymen de Gahmuret avec une princesse musulmane. Pleins de joie, les deux frères tombent dans les bras l'un de l'autre et partent ensemble pour la cour du roi Artus.

A peine y sont-ils arrivés, Kondrie la sorcière reparait dans le même équipage que précédemment. Mais, cette fois, c'est un message de paix qu'elle apporte au nom du Graal. Elle annonce à tous que Parzival est enfin digne de la Table Ronde. Il a été choisi aussi pour être le roi du Graal; et son fils

Loherangrin (Lohengrin) lui succédera. Guidé par Kondrie, Parzival, accompagné de son frère encore païen, part pour Montsalvat, la montagne sainte.

Les souffrances du roi Pécheur sont extrêmes; ses cris de douleur emplissent le temple. Parzival arrive. L'anxiété est générale; le sauvera-t-il? Nul ne le sait encore, et le héros lui-même est tout tremblant. - Où est le Graal? demande-t-il. Je vais éprouver si la grâce de Dieu veut permettre que j'accomplisse la guérison. - Plein de confiance dans la miséricorde divine, le héros glorieux se prosterne alors devant la sainte relique; et, dans une longue adoration de la Trinité, il adresse au ciel une prière qui dure trois heures, nous dit le poète. Puis il se relève, et, allant au roi, il lui pose cette question : - Oncle, quel mal te fait souffrir? - Au même instant, le visage d'Amfortas s'illumine, et le poète ajoute : - Celui qui voulut que Lazare sortît de son tombeau, voulut, cette fois encore, que le roi guérît et se relevât de son lit de douleur.

Ainsi finit la mission de Parzival. Proclamé roi du Graal, il fait baptiser Feirefiss, retrouve Kundwiramur, sa femme, et ses deux fils jumeaux, nés après son départ, Lohengrin et Kardeiss; il appelle à lui le bon ermite Trevezent qui l'a si bien aidé de ses conseils, et longtemps il règne, glorieux, sur le monde chrétien pacifié.

Tel est ce grand poème allemand, qui présente un ensemble plus harmonieux que le *Perceval*, malheureusement inachevé et interpolé, de Chrétien de Troies. Malgré les emprunts nombreux, d'ailleurs avoués, aux poèmes français antérieurs, notamment

à Chrétien et au problématique Kyot, la part de Wolfram, dans la conception générale de l'ouvrage et dans la manière de pénétrer et de développer le côté moral de son personnage, est trop considérable pour diminuer sa gloire. Son *Parzival* est, à tous égards, un chef-d'œuvre : par la chaleur et la vivacité du style, par l'élévation de la pensée, par l'exquise sensibilité, par l'animation et le relief qui distinguent les nombreux tableaux du roman, par l'unité, enfin, qui règne dans toute la composition.

Les critiques et les commentateurs allemands de Wolfram, cependant, forcent un peu la note de l'enthousiasme en faveur de leur poète, quand ils veulent nous faire croire que Wolfram a crée le type accompli du chevalier germanique et que, seul, un poète allemand pouvait concevoir et réaliser l'idéal de la perfection humaine avec cette hauteur de pensée et cette profondeur de sentiment. Le savant Vilmar nous dira, par exemple, que le Peredur breton et le Perceval français n'ont été pour Wolfram qu'un squelette qu'il a revêtu de muscles et de chair, où il a fait circuler le sang et la vie! Ailleurs, il va jusqu'à découvrir que Wolfram, en faisant de son héros un adolescent plein de simplicité et naïf au au point de passer pour *niais*, a profondément observé « *un trait de nature propre à la race germanique* ». On ne contestera pas qu'en effet « l'adolescent allemand » se distingue généralement par une grande simplicité d'allure et d'esprit ; mais, en ce qui concerne Wolfram d'Eschenbach, l'observation de Vilmar manque d'à-propos, puisqu'avant lui, Chrétien de

Troies avait complètement développé ce type d'adolescent candide, et analysé, avec autant de justesse que de grâce, ce trait essentiel du caractère de Perceval. Il y a mieux : la figure de Perceval se trouve déjà très nettement indiquée et développée dans les vieilles ballades bretonnes, où Chrétien lui-même l'a trouvée. Wolfram d'Eschenbach n'a donc rien créé ; il a seulement amélioré.

Un autre critique, Gervinus, dont on fait un grand cas en Allemagne, divague aussi quelque peu, lorsqu'il nous explique que si Parzival ne pose pas la fatale question relative au Graal, c'est qu'il est encore tout entier sous l'impression de son amour pour Blanchefleur-Kundwiramur. Il est ainsi tout rentré en lui-même (*in sich zuruckgescheucht*), nous dit Gervinus, et sa rêverie amoureuse l'empêche de saisir le bonheur qui se présente à lui. Si ingénieuse que soit cette interprétation, elle semble bien subtile. Les poètes du moyen âge ne quintessencient pas tant. Leurs idées philosophiques et morales sont plus près de la vie réelle. Perceval ne fait pas la question indispensable, parce qu'il ne comprend pas la portée de ses actes, parce qu'il est encore tout entier préoccupé de l'extériorité des choses (il est bien de son âge), et que, s'ignorant lui-même, il est incapable d'apprécier exactement les événements qui se déroulent sous ses yeux. Gardons-nous de vouloir trop presser le sens de ces vieilles légendes! Ce serait leur enlever la naïveté qui fait précisément leur charme profond et poétique. Elles se bornent tout uniment à condenser, en des êtres fictifs, des traits de caractère et de mœurs observés d'après

nature et profondément vrais. La candeur et l'activité désordonnée, unies à la générosité et au courage inconscients, sont les signes distinctifs de l'adolescence en tous pays et dans tous les temps. Partout et toujours, les hommes supérieurs ont eu, jeunes, le vague pressentiment des destinées qui les attendent ; la maturité de l'esprit, fruit de l'expérience et de l'observation de la vie, ne leur donne que plus tard la notion juste du but à atteindre et la force consciente du vouloir qui les mènera à leurs fins. Il n'y a pas autre chose dans le *Peredur* breton, dans *Perceval* et dans *Parzival*. M. Camille Saint-Saëns, qui trouve Siegfried bête comme une oie, estime, il est vrai, que Parsifal est pire encore. Cet être inconscient et pur, qui ne sait rien, ne comprend rien et vient à bout de rompre les enchantements auxquels les saints se seraient laissés prendre, ne lui dit rien ; il demande même où est là-dedans la philosophie (1). C'est la contre-partie des exégèses par trop alambiquées des philologues et des esthéticiens d'Outre-Rhin (2).

(1) *Harmonie et Mélodie*. Introduction.

(2) Pour donner une idée de l'impartialité et du savoir avec lesquels on écrit généralement l'histoire littéraire, je citerai deux exemples : Dans son *Histoire de la poésie de l'Allemagne*, M. Ferdinand Loise parlant de *Parzival*, écrit ceci : « Quel trouvère ou quel troubadour servit de modèle à Wolfram ? D'après son propre témoignage, c'est *Kiot le provençal*; mais Wolfram connut-il le *Perceval* de Chrétien de Troyes? Nous l'ignorons, malgré les rapprochements incontestables qu'on peut établir entre les deux œuvres. » Et là-dessus M. Loise développe sur le génie de Wolfram une longue suite de considérations empruntées aux commentateurs d'Outre-Rhin. S'il avait lu Chrétien ou seulement Wolfram, il aurait su probablement que Wolfram cite expressément le *Perceval* français comme l'une de ses sources, mieux que cela, qu'il le traduit souvent littéralement. De l'autre côté, M. Gaston Paris

Le plus curieux, assurément, c'est que l'auteur de ce grand poème était presqu'un illettré. Wolfram d'Eschenbach avoue qu'il ne savait pas écrire. Il composait ses poèmes de tête et les dictait à un secrétaire! Le fait est assez extraordinaire pour mériter d'être mentionné; il s'explique d'ailleurs par la condition du poète. Wolfram était d'origine noble, il était chevalier et, à ce titre, il eût dédaigné d'écrire, besogne considérée comme vile et laissée aux clercs. Les chevaliers n'apprenaient que le métier des armes. On a de Wolfram un portrait qui le représente à cheval, revêtu d'une armure, le casque en tête, tenant la lance de la main droite et le bouclier de la main gauche. Ce n'est pas l'ordinaire équipement d'un poète, même épique.

Né à Eschenbach, près d'Ansbach, en Franconie, on ne connaît exactement que la date de sa mort, — 1220, — relevée sur sa pierre tombale dans le *Münster* (cathédrale) d'Ansbach. Sa vie s'écoula, en majeure partie, à la cour du Landgraf Hermann

traite bien cavalièrement le *Parzival* de Wolfram, qu'il considère simplement comme une « curieuse continuation » du poème de Chrétien, auquel le poète allemand, dit-il, « fit une immense introduction ». Quelle introduction ? Est-ce du *Titurel* que M. Gaston Paris entend parler ? Il se rattache, il est vrai, à la légende du Graal, mais il forme un grand poème à part. Ou bien, est-ce des trois mille vers dans lesquels Wolfram raconte rapidement l'histoire de Gahmuret et de Herzeleide, les parents de *Parzival* ? Je ne sais ; cette introduction non seulement n'est pas [illegible], mais elle est nécessaire à l'intelligence de la composition et elle se trouve d'ailleurs dans le manuscrit du *Perceval* de Chrétien, publié par M. Potvin. Il n'en faut pas davantage pour [illegible] l'histoire dans ses détails et, par suite, dans son ensemble. (V. *Histoire de la Poésie [illegible]*, par Ferdinand Loise, membre correspondant de l'Académie de Belgique, Bruxelles, Merzbach et Falk, édit., 1878, et la *Littérature du moyen âge*, de G. Paris, déjà citée.)

d'Eisenach, célèbre dans les annales de l'art et dans la légende par son amour des lettres. On raconte que Wolfram aurait pris part, à Eisenach, à la Wartburg, avec son confrère en poésie et en chevalerie Walther von der Vogelweide, au légendaire « tournoi des chanteurs », où il aurait eu comme adversaires le chevalier *Tannhæuser* et le poète hongrois *Klinschor* ou *Klingsor*, dont il aurait pris ensuite le nom pour en faire le sorcier de son poème de *Parzival*. Outre sa trilogie épique, *Titurel-Parzival-Loherangrin*, on a de lui un autre grand poème épique (inachevé), *Willehalm*, qui est consacré au récit de la vie et des exploits de saint Guillaume d'Orange, comte de Toulouse, qui, en 743, sur les bords de l'Orbieu, arrêta les Sarrazins et fonda, en 806, le cloitre de Gellone, où il mourut en odeur de sainteté en 812; enfin une série de chansons *(Lieder)*, qu'il intitule : *Chansons du veilleur (Waechterlieder)*, genre qu'il a introduit en Allemagne et qui est resté longtemps en vogue. Ce sont des chansons dans le genre des aubades des troubadours provençaux. Des grands poèmes de Wolfram, *Parzival*, qui est d'ailleurs son chef-d'œuvre, parait être le plus ancien. On ignore la date de sa composition, mais le poète, dans son *Titurel* et dans le *Willehalm*, y fait allusion à plusieurs reprises. On suppose donc que le *Parzival* a dû être composé dans les premières années du XIIIe siècle, entre 1201 et 1210, c'est-à-dire une vingtaine d'années environ après le *Perceval* de Chrétien de Troies.

De même qu'en France le *Perceval* de Chrétien, de même en Allemagne le *Parzival* de Wolfram eut une influence durable, non seulement sur la littérature,

mais encore sur les mœurs. Pendant deux siècles, la chevalerie de la Table Ronde demeure, dans toute l'Europe centrale, un des auxiliaires les plus puissants du progrès social, et le Graal un moyen de propagande chrétienne des plus efficaces. Longtemps, les monastères se disputent l'honneur de posséder qui, le calice authentique, qui, la lance sanglante, qui, l'épée de Saint-Jean; plus d'un vase contenant le sang du Christ est envoyé d'Orient aux rois chrétiens, et devient la sauvegarde de tout un pays, de tout un peuple. Les princes fondent à l'envi des Tables Rondes : Edouard III en Angleterre, Philippe et Jean de Valois en France, les ducs de Bourgogne en Belgique (1). En Allemagne, les ordres chevaleresques ne se comptent pas; plusieurs d'entre eux se sont conservés jusqu'à nos jours.

La chevalerie, en somme, a été tantôt la force des rois, tantôt l'indépendance des barons; elle a maintenu tout ce grand édifice de la féodalité que supportait le peuple. Cette chevalerie gardait, même sur les champs de bataille, le respect des principes qui avaient présidé à sa fondation et à son premier développement. Ainsi, dans un mémorable combat où de pauvres paysans en révolte se présentent avec d'énormes bâtons et des hoyaux, de brillants escadrons de chevaliers, tout bardés de fer, se laissèrent assommer sans se défendre, plutôt que de tirer l'épée contre des vilains sans armes. C'est le scrupule dont s'est moqué Cervantes et qui scandalise si fort Sancho, lorsque, battu par des muletiers,

(1) Potvin, Introduction au *Perceval*.

il se voit abandonné par son maître, qui ne veut pas déroger jusqu'à le défendre contre de tels assaillants. Cette caricature du point d'honneur chevaleresque est rigoureusement vraie; la tuerie des chevaliers du Hainaut l'atteste.

Ainsi, la chevalerie a été à la fois une fiction et une réalité. Sous les imaginations parfois singulières qui remplissent les romans épiques des XIIe et XIIIe siècles, il y a la peinture fort expressive de la vie morale de ces siècles. La chevalerie a été une grande institution du moyen âge. Mais en même temps que la féodalité, elle changea peu à peu de caractère. L'esprit grivois et goguenard remplace progressivement l'esprit moral et grave de l'institution primitive. La cour d'Artus se perd dans les jardins d'Armide; le Graal devient la coupe enchantée de l'Arioste, de Boccace et de La Fontaine.

C'est la parodie, la décadence et bientôt l'oubli.



LE DRAME

RICHARD WAGNER est, avec Alfred Tennyson (1), le seul poète moderne qui se soit directement inspiré de la littérature relative au Graal.

En France, le nom de Perceval n'est guère connu que par les analyses du poème de Chrétien de Troies que donnent les cours d'histoire littéraire. Victor Hugo, qui a puisé beaucoup cependant dans les épopées et les romans chevaleresques du XIIe et du XIIIe siècle, n'a pas touché, dans sa *Légende des siècles*, à la matière de Bretagne. Il n'y a guère à citer, comme œuvres françaises qui s'y rattachent, que les prétendus poèmes épiques d'un écrivain fécond du premier Empire et de la Restauration, Creuzé de Lesser, lequel tenta de ranimer les légendes oubliées de la Table Ronde, dans la langue alambiquée de Delille et le style troubadouresque de l'école poétique contemporaine de Chateaubriand. On com-

(1) Le poète lauréat d'Angleterre qui, dans ses *Idylles du Roi (Idylls of the King)*, a repris tout le cycle des poèmes relatifs au roi Arthur.

prend que ces estimables essais n'aient laissé de trace que dans l'histoire littéraire.

En Allemagne, jusqu'à Wagner, le Graal et Parzival ont fait l'objet de très nombreux travaux philologiques et historiques, mais ils n'ont guère inspiré les poètes de l'école romantique, si curieux, cependant, de sujets « moyenageux ». Là, le phénomène est d'autant plus inexplicable que, dès les premières années du siècle, le poème de Wolfram d'Eschenbach avait été prôné, réédité, commenté et traduit en langue moderne, en un mot, rendu accessible aux lettrés de toute condition comme le chef-d'œuvre de la poésie romanesque du moyen âge à côté de la chanson des Nibelungen (*Nibelungenlied*), l'*Iliade* de l'Allemagne.

Wagner est le premier qui ait tenté une adaptation, ou plutôt une transcription moderne de ce sujet en quelque sorte vierge, quand il s'en est emparé.

Ce qu'il en a fait, nous allons le voir. Je me suis efforcé de donner au lecteur une idée aussi complète que possible des poèmes de Chrétien de Troies et de Wolfram d'Eschenbach. Je vais résumer maintenant le drame de Wagner (1). Ainsi l'on se rendra compte immédiatement du parti que le maître de Bayreuth

(1) L'analyse qui va suivre est assez étendue. Elle se rattache étroitement à l'action ; en beaucoup d'endroits, c'est même une traduction littérale. Elle peut ainsi servir de guide pour le spectateur. Dans mon travail d'adaptation française, j'ai eu recours à l'excellente analyse de *Parsifal* que Mme Judith Gautier a donnée dans son opuscule sur Richard Wagner ; je l'ai complétée et rectifiée en certaines parties, en y intercalant notamment plusieurs fragments prosodiés, traduits par moi pour l'exécution de ces fragments au concert. Ils n'ont d'autre mérite que de serrer d'aussi près que possible l'original et de s'adapter à la musique. On les trouvera à leur place dans l'analyse du drame.

a tiré des œuvres de ses prédécesseurs et de ce qu'il y a ajouté de son propre fond.

Le point de départ de Wagner est le même que celui de Chrétien de Troies et de Wolfram d'Eschenbach. Il admet que Parsifal a été élevé par sa mère dans un pays perdu où elle s'est retirée après la mort de Gamuret, son époux, afin d'épargner à son fils les aventures et le sort cruel du père. L'enfant a grandi, il s'est construit un arc et des flèches, il court les bois en chantant. Un jour, il rencontre dans la forêt des hommes brillants, montés sur de belles bêtes ; il les interroge, il veut leur ressembler et les suivre ; il s'égare dans la forêt, et, depuis ce jour, l'arc à la main, il court le monde. Le naïf ignorant arrive ainsi dans le domaine sacré du Graal. C'est à ce moment que Wagner, dédaigneux des préliminaires inutiles et supposant le personnage connu, fait commencer son drame.

Les premières scènes nous initient aux dangers qui menacent le Graal et au trouble apporté dans la communauté sainte de ses chevaliers par la faute de leur chef, le roi Amfortas, qui porte au flanc une blessure incurable, pour avoir péché.

Au lever du rideau, nous sommes dans une contrée boisée, en plein pays montagneux. La scène représente une clairière au bord d'un beau lac ; çà et là, des quartiers de roc émergent du fouillis des troncs d'arbres et des arbustes sauvages ; à gauche, un chemin se perd dans les profondeurs de la forêt et monte vers le temple du Graal. C'est le matin. Le jour naissant baigne d'une lumière stridente les eaux du lac que l'on voit dans le fond.

Deux écuyers et un robuste vieillard, portant le manteau blanc des chevaliers du Graal, sont étendus sur le gazon et dorment au pied d'un arbre. Le vieillard est un pieux et fidèle serviteur du Graal, appelé Gurnemanz (Gournemanz). De solennelles fanfares, dans le lointain, sonnent le réveil. Les dormeurs, qui avaient mission de veiller sur la forêt sacrée, se dressent en sursaut, honteux de s'être laissé vaincre par le sommeil. Gurnemanz gronde paternellement les jeunes gens :

- Debout! l'heure est venue d'aller attendre le roi. Précédant le lit de douleur qui le supporte, je vois déjà s'avancer les messagers. -

Et il aborde deux chevaliers qui descendent du château, s'informant de la santé d'Amfortas. Le roi souffre toujours cruellement de sa blessure; les herbes balsamiques que Gauvain, à force d'adresse et d'audace, a conquises en de lointains pays, sont demeurées sans effet. Les souffrances sont revenues plus cuisantes, et, privé de sommeil par la violence du mal, le roi a réclamé avidement son bain.

- Insensés que nous sommes d'espérer un apaisement, là où la guérison seule peut soulager! - murmure tristement Gurnemanz.

Tout à coup, surgit de la forêt un être bizarrement accoutré, une femme au teint basané, au regard tour à tour brûlant ou éteint, les cheveux en désordre, couverte de haillons retenus par une ceinture faite de peaux de serpents; c'est Kundry, la magicienne.

Elle semble vivre d'une vie double : à l'état de veille, elle est au service des chevaliers du Graal; le

sommeil la fait tomber au pouvoir de Klingsor, le nécromancien, entre les mains duquel elle est un instrument terrible de perdition.

Que vient-elle faire? Elle rapporte de loin, du fond de l'Arabie, un baume qui doit soulager les souffrances d'Amfortas. Voici le cortège du roi Pêcheur :

« Un peu de repos! dit-il d'une voix dolente à ceux qui le portent. Après une nuit d'indicibles souffrances, voici la fraîcheur bienfaisante de l'aube dans la forêt! L'onde du lac me ranimera. Le mal hésite. »

Il demande à voir Gauvain, mais Gauvain est parti à la recherche de quelque autre remède plus efficace que le précédent par lui rapporté. Tristement le roi courbe la tête. Vaines recherches. Il n'attend plus la délivrance que de Celui dont la venue a été prédite par le Graal : « Un pur, une âme simple, rendue voyante par la pitié (1). » Ainsi

---

(1) *Durch Mitleid wissend, der reine Thor, harre sein, den ich erkor.* Littéralement : Sachant par la compassion, le pur fol, attends-le, celui que j'ai élu. Le mot : [illegible] *Thor*, doit être pris ici dans le sens qu'y attribuait la langue du XIIIe siècle. *Perceval le Gallois* est aussi représenté dans Chrétien de Troyes comme un *fol*, c'est-à-dire : *un innocent, un niais*. Dans l'œuvre de Wagner, la promesse mystique dont je viens de donner le texte allemand est adaptée sur un thème musical très important qui revient fréquemment dans la partition et dont le rythme lent ne peut, par conséquent, [illegible] aucune modification. Malheureusement, il est impossible de placer [illegible] des mots aussi lourds que : compatissant, [illegible], [illegible] que [illegible] qui n'a pas la douceur de *Mitleid*. C'est donc par un à peu près qu'il faut chercher à rendre l'idée du poète allemand. Faute de mieux, je propose la version suivante, qui s'adapte exactement à la musique : Un âme [illegible] | D'un ingénu, | Mets ta foi | C'est mon élu.

l'a prédit une inscription parue en lettres de feu sur les bords du Graal. Mais Amfortas n'espère plus :

- Ce Rédempteur promis, je crois le reconnaitre ; puissé-je le nommer : la Mort? -

Gurnemanz lui conseille d'essayer encore du baume apporté par Kundry. Mais Kundry elle-même ricane.

- A quoi bon ce baume. Tout est inutile. Plutôt les eaux du lac. -

Alors, sur un signe d'Amfortas, le cortège se remet en marche et se perd dans les profondeurs du bois sacré. Les écuyers, restés seuls avec Gurnemanz, se laissent aller à malmener et à railler Kundry, couchée à terre comme une bête des bois. Gurnemanz les rappelle à l'observation des lois de la communauté suivant lesquelles les bêtes mêmes sont inviolables dans le domaine du Graal. Les deux jeunes gens le pressent de questions au sujet de Kundry et de la maladie d'Amfortas. Gurnemanz leur raconte alors comment Amfortas, oublieux des lois du Graal, a succombé à la tentation. Il avait voulu combattre Klingsor, le magicien, Klingsor qui, ayant ambitionné d'entrer dans l'ordre et qui repoussé comme indigne, parce qu'il s'était mutilé, avait fait sortir de terre un château de perdition, rempli de femmes qui attiraient les chevaliers dans leurs filets. Armé de la lance sacrée, Amfortas était parti et avait mis le siège devant le Château de Perdition. Klingsor lui opposa une femme d'une beauté irrésistible; Amfortas ne sut pas s'arracher à ses séductions. Et, tandis qu'il reposait dans les bras amoureux de la belle enchanteresse, Klingsor s'était

emparé de la lance, en avait frappé le roi, d'où son incurable blessure. Depuis ce jour funeste, la lance sacrée est demeurée au pouvoir de l'ennemi ; les chevaliers du Graal sont cruellement éprouvés ; c'est à peine s'ils sont admis à goûter le pain mystique qui les nourrit et leur donne une force et une vertu surhumaines, car le roi Pécheur n'ose plus découvrir la coupe sacrée dont l'aspect seul lui rappelle sa faute et fait couler le sang de sa blessure. Un jour enfin, après une prière ardente, sur le rebord de la coupe en cristal, où le sang du Christ a été recueilli et qui est confiée à la garde des chevaliers, est apparue en lettres de feu l'inscription annonçant la venue d'un innocent, d'un ingénu auquel la compassion révélerait le mystère de l'universelle souffrance humaine.

Ce récit remplit les compagnons de Gurnemanz d'un saint effroi. Dans un élan de foi, ils s'agenouillent ; levant les yeux au ciel, dans l'attitude de la supplication, ils répètent la promesse mystique :

> En l'âme aimante d'un ingénu,
> Mets ta foi ! c'est mon élu.

Tout à coup, des cris retentissent du côté du lac. Des chevaliers accourent en tumulte, suivant des yeux le vol inégal d'un cygne qui, blessé mortellement, se soutient avec peine au-dessus des eaux du lac, et bientôt vient lourdement s'abattre sur le sol. D'autres chevaliers surviennent, amenant au milieu d'eux un adolescent d'allures un peu farouches, vêtu de peaux de bêtes, tenant à la main un arc et des

flèches. C'est lui le coupable, c'est lui qui, dans la forêt du Graal, où les animaux sont sacrés, a décoché une flèche au cygne et commis un meurtre qui est presqu'un sacrilège. Les chevaliers l'entourent : Gurnemanz le gourmande. Mais, lui, il déclare ignorer même qu'il eut commis un méfait. Gurnemanz alors relève l'oiseau taché de sang et montre au coupable le regard voilé du cygne mourant. Parsifal, car c'est lui, ému d'un nouveau genre d'émotion, brise son arc et ses flèches, et les jette loin de lui. On lui demande d'où il vient, qui il est, quel est son père, son nom! Il ne sait que répondre. Son nom? il en a eu plusieurs, mais il ne s'en souvient plus. D'où il vient? il n'en sait rien. Son père? jamais il ne l'a connu; sa mère, Herzeleide, l'a élevé dans les bois; un matin, il était parti, et depuis il ne l'a plus revue.

Kundry, qui a assisté de loin à toute cette scène avec un intérêt croissant, car elle aussi sait qu'il doit venir un Sauveur, s'approche et supplée à l'insuffisance des renseignements donnés par l'adolescent. Elle apprend aux chevaliers que celui qu'ils ont devant eux est le fils de Gamuret, tombé en héros dans un combat singulier. Pour le préserver d'un sort pareil, sa mère l'a élevé loin du monde, dans les bois, la folle! Et Kundry ricane.

Les souvenirs de Parsifal se précisent. Oui, c'est ainsi : un jour, il avait rencontré dans les bois des hommes tout couverts d'étincelantes armures, et il les avait suivis. Depuis, souvent est venue la nuit, souvent a reparu l'aube; il a erré dans les bois, se défendant avec ses flèches et son arc contre les bêtes fauves et de grands hommes.

Kundry confirme ce récit : oui, les malfaiteurs et les géants redoutaient sa force; ils craignaient tous le vaillant jouvenceau.

« Ceux qui s'attaquaient à moi, demande Parsifal, étaient-ils des méchants? Qui donc est bon?

— « Ta mère, répond Gurnemanz; ta mère, que tu as abandonnée, et qui maintenant pleure et se lamente à cause de toi. »

Alors Kundry, avec son rire mauvais, ricane de nouveau; les lamentations de Parsifal sont sans objet désormais; sa mère est morte.

« Morte? Ma mère? Qui dit cela? s'écrie Parsifal, frappé au cœur par cette nouvelle.

— « Par là, chevauchant, je l'ai vue mourir. Elle m'a chargée de son dernier adieu pour toi, simple fou. »

Parsifal ne se possède plus; il se jette sur Kundry et la saisit à la gorge. Les chevaliers interviennent :

« Ce qu'elle dit doit être la vérité, ajoute Gurnemanz; car jamais Kundry n'a menti. »

Parsifal se sent suffoquer par les larmes; sa vue se trouble, son sang s'arrête, il faiblit sous l'étreinte de l'émotion. On s'empresse autour de lui. Kundry elle-même court puiser de l'eau fraiche à la source prochaine.

« Bien cela, fait Gurnemanz; ainsi le veut la loi du Graal. Celui-là conjure le mal qui lui répond par le bien. »

Alors Kundry, tristement, penche la tête : « Je ne fais jamais le bien; je cherche seulement le repos. — Le repos pour celle qui est accablée. Dormir! Pour ne plus être réveillée par personne! »

Tandis que Gurnemanz et les autres chevaliers entourent anxieusement Parsifal revenant à lui, Kundry va pour se retirer. Tout à coup, elle se redresse : - Non, non! Je ne veux pas dormir! L'horreur me saisit! Vaine résistance! Les temps sont proches..... Dormir... dormir, il le faut! - Et elle s'affaisse derrière un buisson, ou elle demeure inanimée. La crise qui la remet au pouvoir de Klingsor s'est produite.

Cependant, du côté du lac sacré, on remarque du mouvement : c'est le cortège du roi qui remonte vers le château. Gurnemanz a été frappé par les allures étranges de Parsifal; soupçonnant qu'il pourrait bien être l'innocent, l'être sans tache envoyé par le Graal pour racheter la malédiction qui pèse sur Amfortas, il veut le mener au temple.

- Voici le roi qui revient de son bain ; le soleil est haut dans le ciel; laisse-moi te conduire au festin sacré, car si tu es pur, le Graal te nourrira et t'abreuvera. -

Paternellement, il enlace l'adolescent de son bras et le dirige.

- Qu'est-ce que le Graal, demande Parsifal.

— - Cela ne se peut dire, réplique Gurnemanz. Si tu es véritablement son élu, ce que tu ignores te sera révélé par lui. -

Et les deux hommes se mettent en marche lentement.

La scène change alors; le bois disparait; des rochers masquent les deux voyageurs, puis on les revoit dans des galeries taillées dans le roc. Ils gravissent ainsi les pentes abruptes qui conduisent à Monsalvat.

Des sons de trompe s'enflent doucement; les cloches tintent dans le lointain d'abord, puis semblent se rapprocher (1). Enfin Parsifal arrive dans une vaste salle de style byzantin à colonnades circulaires et dont la coupole élevée laisse pénétrer le jour comme une pluie lumineuse. Les chevaliers du Graal, vêtus de la cotte d'armes blanche, une colombe brodée sur le manteau rouge, s'avancent gravement sur deux rangs, et se groupent autour de deux tables où le roi du Graal va consacrer le pain et le vin.

Ils chantent pieusement :

A notre saint office
Préparés chaque jour,
Que la foi nous unisse
En ce banquet d'amour,
Où de la sainte table,
Au juste révélé,
Le mystère ineffable
Sera renouvelé.

Des voix d'adolescents répondent à mi-hauteur du temple :

Pour l'humanité pécheresse,
Ainsi qu'autrefois son sang fut versé,
Pour le Rédempteur, avec allégresse,
Qu'en ce jour mon sang soit donné.
Sa mort fut notre reconfort;
En nous, qu'il vive par sa mort.

---

(1) C'est ici que commence la grande scène du Graal qui figure fréquemment au programme de nos concerts. J'intercale ici les textes précisés s'adaptant à la musique, que j'ai traduits en 1886 pour la première exécution de cet important fragment aux Concerts populaires, à Bruxelles, sous la direction de M. Joseph Dupont

Et des voix d'enfants reprennent tout en haut de la coupole :

La foi revit,
Du ciel descend
La blanche messagère
Prenez ce vin
Qui coule pour vous,
Mangez le pain des âmes.

Des écuyers et des frères servants entrent alors, portant la litière sur laquelle est étendu le roi Amfortas. Des enfants s'avancent portant une châsse recouverte d'une étoffe pourpre, qu'ils vont poser sur un autel de marbre, au centre de la salle. Les chants se taisent : un long silence se fait, interrompu tout à coup par une voix d'outre-tombe, qui s'élève plaintive d'une niche placée dans le fond de la salle, derrière la litière d'Amfortas. Cette voix est celle du vieux roi, Titurel couché dans son tombeau, mais revivant par la grâce du Graal.

- Mon fils Amfortas! - — dit la voix sépulcrale, — - accomplis-tu l'Office? - — Long silence. — - Dois-je encore voir aujourd'hui le Graal et vivre. - — Long silence. — - Dois-je mourir sans l'appui du Sauveur! -

Le roi malade tressaille et se dresse à demi. - Hélas! hélas! ô tourment! Mon père! oh! encore une fois remplis le saint Office, oh! vis et laisse-moi mourir. -

Mais la voix de Titurel reprend plus impérieuse :

- Dans la tombe, je vis par la grâce du Seigneur,

mais je suis trop faible pour le servir. Toi, expie ta faute en le servant. Découvrez le Graal. » — « Non ! ne le découvrez pas », s'écrie Amfortas dans une explosion de désespoir. — « Oh! se peut-il que nul d'entre vous ne puisse mesurer le tourment qu'éveille en moi la vue qui vous transporte! Que sont la blessure et la rage de ses douleurs auprès de la peine infernale d'être damné à accomplir cet office! Oh! héritage douloureux qui m'est échu à moi, le seul pécheur entre tous, de garder le Saint des Saints et d'implorer pour eux la bénédiction divine! O châtiment! châtiment sans égal, infligé par le Miséricordieux offensé. A lui j'aspire! Et je souffre de mon désir, et, dans la souffrance, je désire toujours! »

Ainsi se lamente le roi Pécheur ; en même temps, il montre la blessure qui saigne à sa poitrine.

« Comme du flanc du Sauveur, de ma blessure à moi coule le sang du pécheur, renouvelé sans relâche par la source du Désir, du Désir qu'hélas! nulle pénitence ne peut éteindre. Miséricorde, Seigneur! Miséricorde! reprends mon héritage, ferme ma blessure! Que saintement je meure, purifié par ta grâce. »

Et, tandis que le roi s'affaise, épuisé, les voix d'enfants, du haut de la coupole, redisent la promesse divine :

En l'âme aimante d'un ingénu,
Mets ta foi! c'est mon élu

« Telle est la révélation, murmurent à voix basse

les chevaliers ; attends avec espoir et officie une fois encore. »

Du fond du sanctuaire, pour la troisième fois, s'élève la voix de Titurel : « Découvrez le Graal ! »

Amfortas, pâle comme un mort, s'est relevé en silence ; les enfants ont enlevé l'étoffe pourpre qui recouvrait la châsse d'or. Amfortas en retire le vase de cristal : le Graal miraculeux.

Les chevaliers se sont prosternés avec recueillement ; l'obscurité envahit le temple. Un seul rayon éblouissant tombe d'en haut sur le calice, qui resplendit et s'embrase d'une lueur pourpre toujours croissante. Amfortas, le visage illuminé, élève le calice et le balance lentement de tous côtés pendant que les voix d'en haut chantent les paroles sacrées :

« Prends ce pain, c'est ma chair ; prends ce vin, c'est mon sang que mon amour te donne. »

Puis il repose le Graal, et les jeunes servants le replacent dans le tabernacle. Peu à peu, la clarté renait. Sur les tables, devant lesquelles sont agenouillés les chevaliers, on voit les coupes pleines de vin et, à côté de chacune d'elles, se trouve un pain. Les chevaliers prennent part au festin. Du plus haut de la coupole, les voix d'enfants se font de nouveau entendre :

La pain de la Sainte-Cène,
Par sa grâce souveraine,
Le Seigneur l'a transformé
En ce sang qu'il a versé,
En ce corps pour nous immolé

Les voix d'adolescents chantent à leur tour :

Sang et chair du sacrifice,
Sa bonté réparatrice
Pour toujours les a changés
En ce vin que vous buvez,
En ce pain que vous mangez.

Puis ce sont les chevaliers :

Prenez ce pain, afin qu'en nous
Il devienne force et vaillance
Jusqu'à la mort dévouons-nous
A l'œuvre de délivrance.
Prenez ce vin! Qu'il verse en nous
Le sang ardent de la vie,
Pour que, joyeux, nous marchions tous
Aux saints combats, pleins d'énergie.

Tous se lèvent avec gravité et échangent le baiser de paix. Cependant Amfortas est retombé sur sa litière, les servants s'empressent autour de lui et le transportent; les chevaliers s'éloignent, le temple se vide, tandis que retentissent une dernière fois les voix de la coupole :

Bienheureux dans la foi!
Bienheureux dans l'amour!

Parsifal est toujours là, à l'entrée du temple, où l'avait laissé Gurnemanz, comme cloué en terre. Cependant, en voyant retomber le roi sur sa litière, il a fait un mouvement violent, il a porté la main à son cœur, comme sous le coup d'une douleur intense. Maintenant il est comme un homme ébloui, muet

de stupeur, sans une sensation, inconscient dans le silence de l'église. Les portes se sont refermées; Gurnemanz revient à lui :

- Quoi! tu es encore là! Sais-tu ce que tu as vu? -

Parsifal répond par un mouvement négatif de la tête. Déçu dans son espoir, le prenant pour un sot, Gurnemanz le pousse hors du temple.

- Va! lui dit-il d'un ton bourru; tu n'es qu'un niais! Suis ton chemin, mais Gurnemanz te le conseille : à l'avenir laisse les cygnes en paix. Oison, accouple-toi aux oies. -

Alors dans le silence du sanctuaire, une voix mystérieuse répète (1) une dernière fois la promesse mystique :

> En l'âme aimante d'un ingenu.
> Mets ta foi! C'est mon elu.

Puis le rideau tombe.

Le deuxième acte nous transporte par un contraste violent dans un tout autre milieu : au Château de Perdition, où Klingsor exerce sa magie. Cet acte comprend également deux tableaux; le premier représente le laboratoire, le second les jardins enchantés de Klingsor.

Nous savons déjà, par le récit de Gurnemanz au premier acte, quel est Klingsor.

---

(1) Cette répétition, d'un effet prodigieux à la scène, n'est pas indiquée dans le poème de *Parsifal*, mais elle se trouve dans la partition. Le musicien a, ici, complété la pensée du poète.

Après une vie de désordres dans la terre luxuriante des païens, il s'était fait ermite, voulant l'expiation ; il aspirait même à la sainteté. Impuissant à tuer en soi les désirs coupables, il porta sur lui-même une main criminelle, et cette main, qu'il tendit vers le Graal, fut repoussée avec mépris, les chevaliers ne voulant pas, parmi eux, de cet homme qui avait cru parvenir à la chasteté par la mutilation. Alors la rage et le dépit enseignèrent à Klingsor comment l'horrible forfait de son sacrifice volontaire pouvait lui servir à connaître les sciences occultes et à exercer un charme funeste. Il s'adonna à la magie et fit sortir de terre ce Château de Perdition qu'Amfortas avait voulu assiéger et dans lequel, succombant aux séductions d'une femme d'une beauté irrésistible, il s'était laissé enlever la lance sacrée.

Cette femme n'est autre que Kundry, la messagère du Graal, tout à la fois et l'esclave du Klingsor. Elle a comme deux âmes et deux vies, qui alternent l'une avec l'autre. Eveillée, elle est au service du Graal. Dormante, elle est au pouvoir du magicien, qui en fait l'instrument de son œuvre de perdition.

Parsifal, que nous venons de voir chassé du temple du Graal par Gurnemanz, ne peut être roi du Graal qu'après avoir, lui aussi, subi la tentation et avoir résisté victorieusement aux enchantements de Klingsor. Telle est, en deux mots, l'idée du deuxième acte.

Au lever du rideau, nous sommes dans le laboratoire du magicien, au sommet d'une tour ouverte par le haut. En bas, tout est sombre ; à gauche, une sorte d'abîme noir. Le long des murailles, saillissent seulement d'étroits degrés montant vers les créneaux.

Klingsor est assis sur l'un d'eux, entouré d'appareils de sorcellerie, ayant devant lui le miroir métallique des nécromanciens. Il y voit, dans un mirage magique, le bel adolescent, joyeux et insouciant, Parsifal, qui s'avance vers le château, attiré par un sortilège.

Klingsor s'approche du trou, y jette de l'encens, qui ressort en vapeurs bleuâtres. Puis, avec de grands gestes cabalistiques, il commence l'évocation de Kundry. C'est elle qui doit séduire Parsifal.

- Sors du gouffre, s'écrie-t-il ! Arrive ! à moi ! ton maître t'appelle, toi l'innomée, diablesse originaire, rose de l'enfer. Toi qui fus Hérodiade et quoi encore ! Gundryggia jadis, aujourd'hui Kundry ; monte, monte vers ton maître, obéis à celui qui a tout pouvoir sur toi. -

Lentement, surgissant des ténèbres, couverte d'un voile de givre, une femme superbe apparait. Sous l'évocation, elle pousse un cri d'épouvante qui s'éteint peu à peu dans un faible gémissement de détresse. Elle veut résister ; elle a l'horreur d'elle-même, sachant pour quelle œuvre le magicien l'éveille, Klingsor ricane :

- Que faisais-tu là-bas parmi ces chastes chevaliers ? Ne te plais-tu pas mieux chez moi ? Après avoir fait prisonnier le gardien pur du Graal, qu'est-ce qui t'a chassée d'ici ? Ha ! ha ! était-ce pour réparer le tort que tu leur avais fait ! A quoi bon ! Le plus vaillant est à ma merci, s'il tombe dans tes bras, il est au pouvoir de la lance que moi-même j'ai arrachée à leur roi. A l'œuvre donc ! Il s'agit aujourd'hui de combattre le plus dangereux d'entre les chevaliers, celui que protège son innocence. -

Kundry se débat, véhémente : - Je ne veux pas! Oh ! oh ! -

Klingsor. — - Tu voudras, — parce que tu dois.

Kundry. — - Tu ne peux me retenir.

Klingsor. — - Mais je puis te saisir, moi, ton maître.

Kundry. — - Toi ! par quel pouvoir ?

Klingsor. — - Ha! parce que, sur moi seul, tes séductions ne peuvent rien. -

Alors Kundry, avec un rire strident : - Ah! ah! serais-tu chaste ?

— - Que dis-tu là, femme maudite, hurle Klingsor plein de rage. O tourment cruel ! C'est ainsi que Satan se rit de moi, parce que, jadis, je m'efforçai vers la sainteté. Tourment cruel ! tourment du désir indompté, ardeur infernale des instincts que j'ai contraints au silence de mort. Il me raille à présent par ta bouche, fiancée du diable. Mais prends garde, le mépris et la raillerie, quelqu'un les a déjà expiés, celui qui jadis me rejeta de la communauté, l'orgueilleux fort de sa sainteté dont la race est aujourd'hui en mon pouvoir. Bientôt je garderai moi-même le Graal ! Ha! ha! il te plaisait, Amfortas, le héros que je t'ai adjoint pour ta joie !

— - O douleur ! douleur ! gémit Kundry, tous déchus avec moi par ma damnation ! O sommeil, sommeil éternel ! seul salut ! comment t'atteindre? -

Alors Klingsor se fait plus insinuant : - Celui qui te résisterait te délivrerait peut-être; tente l'expérience sur l'adolescent qui s'approche. -

Déjà Kundry résiste plus faiblement.

- Il est beau, l'enfant ; le voici qui vient, - lui crie Klingsor du haut de la tour, qu'il a escaladée.

Un dangereux sourire effleure les lèvres de l'enchanteresse. Au dehors, on entend un tumulte. Parsifal monte vers le château, il escalade l'enceinte : Klingsor appelle à lui ses compagnons.

- Ho ! ho ! gardiens ! chevaliers ! hérauts, debout ! l'ennemi approche ! -

De loin, Klingsor assiste au combat. Seul contre tous, les efféminés, Parsifal lutte victorieusement.

- Ho ! ho ! il n'a pas peur, celui-ci. Il vient de dérober sa lance au héros Ferris (1). Il la brandit avec intrépidité vers la horde des combattants. A l'un, il casse le bras, à l'autre la cuisse ! Ha ! ha ! ils reculent, ils prennent la fuite ! Que je suis joyeux ! Puisse ainsi s'entrégorger toute la race des chevaliers ! Fièrement, le voilà victorieux sur les créneaux. Ses joues sont tendrement colorées. Comme il regarde, surpris, dans les jardins déserts. Hé ! Kundry, à l'œuvre ! -

Mais déjà Kundry, prise d'un rire extatique, a disparu ; il ne reste qu'une fumée bleuâtre planant sur le gouffre où elle s'est abimée. L'obscurité envahit peu à peu la scène.

- Ah ! toi, tendre rejeton, quoi que les présages aient pu te destiner, tu es tombé en mon pouvoir, dit orgueilleusement Klingsor ; une fois ta pureté souillée, tu m'appartiens. -

La tour s'enfonce peu à peu au milieu d'un bruit infernal, et l'on voit à sa place surgir un merveilleux jardin qu'emplit une végétation tropicale. Plus loin, apparaissent les terrasses et les portiques d'un palais

(1) Ferris est le nom donné par la légende à l'un des chevaliers de la suite de Klingsor

arabe du style le plus somptueux. Tout au fond, on voit Parsifal debout sur la muraille, hébété de surprise au milieu de ces splendeurs. De tous côtés, du château et des différentes issues du jardin, se précipitent en tumulte, seules ou par groupes, de ravissantes jeunes filles, pareilles à des fleurs vivantes. Ce sont les belles qui ont vu leurs chevaliers culbutés par le farouche envahisseur. Courant çà et là, elles jettent des cris d'épouvante. Mais voyant Parsifal ne leur faire aucun mal, elles se rassurent peu à peu, s'approchent de lui, l'entourent, lui font mille grâces, mille gentillesses, cherchant à lui plaire et à le séduire. Toute la scène est charmante et je la traduis presque littéralement, tout entière (1).

JEUNES FILLES
(sortant du jardin)

Ciel, quel tumulte! On nous menace!

JEUNES FILLES
(sortant du château)

Alerte! Le téméraire!
Quelle audace!

UNE AUTRE

O nuit solitaire!

UNE AUTRE

Dieux! [illegible]

(1) Ces paroles s'adaptent à la musique. La scène des Filles-Fleurs, telle qu'elle est ici donnée, a [illegible], à Bruxelles, sous la direction de M. Joseph Dupont, aux Concerts populaires.

UNE AUTRE

Mon doux rêve s'envole!

D'AUTRES ENCORE
(accourant en tumulte)

— Nuit que j'abhorre!
— Je suis délaissée!
— Seule, j'ai vu l'aurore!
— Ma couche est glacée!

TOUTES

Cruelle angoisse! O nuit fatale!
Nos bien-aimés succombent!
Lutte inégale!
Là, dans la salle,
Blessés, ils fléchissent et tombent?
Ah! vengeance!
Quel est l'agresseur? —

(Montrant PARSIFAL *sur la muraille)*

Il avance!
Regardez! voyez là!
Où? — Là haut! — Le voilà!

UNE JEUNE FILLE

O mon Ferris (1)! ton glaive est dans sa main.

UNE AUTRE

Il est souillé d'un sang qui m'appartient.

D'AUTRES

Lorsque le cor a retenti,
Mon héros est parti.

D'AUTRES

Hélas! ils sont tous partis, tous!

(1) Nom d'un des chevaliers au service de Klingsor

D'AUTRES

Tout cède à ses coups!

D'AUTRES

Hélas! hélas! il les a frappés tous!

UNE JEUNE FILLE

Celui que j'adore!

UNE AUTRE

L'amant le plus doux!

LA PREMIÈRE

L'arme saigne encore!

LA SECONDE

Tombé sous ses coups!

LES AUTRES

— Sort lamentable!
— Sombre douleur!
— Nuit haïssable!
— Jour plein d'horreur!

ENSEMBLE

— Toi qui nous les ravis,
Sois maudit, sois maudit!

(PARSIFAL *saute plus bas dans le jardin.— Le groupe des jeunes filles recule effrayé.—* PARSIFAL *les contemple avec étonnement.)*

LES JEUNES FILLES

Ha! tremble! Oses-tu descendre!
Pourquoi viens tu nous surprendre?

PARSIFAL

O fleurs troublantes,
Approchez! Que craignez-vous?
Vers vous, charmantes,
Je viens calme et sans courroux.

LES JEUNES FILLES

Vers nous tu venais?
Quoi! tu nous connais?

PARSIFAL

Jamais mes yeux n'ont vu splendeur pareille,
Jamais plus douce voix n'a frappé mon oreille.

LES JEUNES FILLES
(se rassurant peu à peu)

Tu n'es donc pas un adversaire!
Veux-tu nous plaire?

PARSIFAL

Je le voudrais!

LES JEUNES FILLES

Pourtant ta lance encor sanglante
Aux nôtres fut inclémente.
Douleur amère!
Nos jeux, plaisir éphémère,
Qui les partagera?

PARSIFAL

Moi! volontier!

LES JEUNES FILLES

Nous te plaisons? Approche donc, beau chevalier!
Et si ta main caresse,
Nous te ferons largesse.
Nous ne voulons pas d'or.
L'amour est notre seul trésor.
Verse-nous l'oubliance.
L'amour sera ta récompense!

Quelques jeunes filles ont pénétré dans les bosquets et reviennent parées de fleurs. Elles paraissent fleurs elles-mêmes.)

LES JEUNES FILLES PARÉES DE FLEURS
(l'une après l'autre, et se le disputant)

Hé! qu'on le laisse!
Il est à moi!
Non! non! à moi!

LES AUTRES

Ah! traîtresses!
De roses nouvelles,
Des fleurs les plus belles,
Voyez, les rusées
En secret se sont parées.

(Celles-ci s'éloignent à leur tour et reviennent bientôt parées comme les premières. Elles se groupent en cercle autour de PARSIFAL *en se balançant gracieusement, et le couvrent de caresses.)*

ENSEMBLE

Viens, viens, ô mon doux maître,
Viens me faire renaître,
Viens, pour toi que j'appelle,
Je me ferai plus belle!
Laisse-moi
Fleurir pour toi!

PARSIFAL
(calme et joyeux au milieu d'elles)

O fleurs charmantes,
Qu'êtes vous, dites?

LES JEUNES FILLES
(tantôt seules, tantôt ensemble)

De ces lieux enchantés,
Les floraisons vivantes!
Le printemps nous caresse
Dans les blondes clartés
Des aurores clémentes.
Pour toi, nous fleurirons sans cesse

Sois gracieux et doux,
Et ton amour donne-le-nous.
Sans le baiser de tes lèvres aimées,
L'aube nous trouverait toutes fanées.
Viens ! viens ! ô doux maître !

PREMIÈRE JEUNE FILLE

Ah ! viens, prends-moi sur ton sein.

DEUXIÈME

Je t'aime ! Oh ! calme ma fièvre !

TROISIÈME

Laisse-moi toucher ta lèvre !

QUATRIÈME

Dans mes rêves, je t'appelle.

CINQUIÈME

Le plus doux arôme est le mien

SIXIÈME

Mais, moi, je suis la plus belle.

TOUTES
(se le disputant)

Non, moi !
C'est moi !

PARSIFAL
(les repoussant avec douceur et souriant)

Volontiers, ô troupe folle et sauvage,
Vos jeux, je les partage ;
Mais laissez vos rondes.

LES FLEURS

Quoi ! tu nous grondes !

PARSIFAL

Pourquoi ces querelles?

UNE JEUNE FILLE

C'est toi que nous voulons!

PARSIFAL

O folles!

PREMIÈRE JEUNE FILLE
(à la seconde, la repoussant)

Il m'a choisie, éloigne-toi!

LA SECONDE

Peut-être!

LA TROISIÈME

Non, moi!

LES AUTRES
(l'une après l'autre)

Il me préfère à toi.
Non, moi! C'est moi!

LA PREMIÈRE
(à PARSIFAL qui la repousse)

Tu te défends de moi?

UNE AUTRE

C'est ta main qui me chasse?

TOUTES
(les unes après les autres)

— Rien n'émeut-il ton âme?
— Que crains-tu d'une femme?
— Tu manques d'audace?
— Ton cœur est-il donc tout de glace?

— Le ton fier se réveille ?
— Tu laisses la fleur
Courtiser l'abeille ?
— Que de froideur !
— Que de candeur !
— Ah ! [illegible] le simple !
— Sa candeur nous désarme.
— Pour nous elle est un charme.
— À nous ! il est à nous !
— Il ne veut pas de [illegible] !

PARSIFAL
(à moitié fâché, [illegible] aux derniers [illegible] fuir)

Laissez-moi ! Vous ne me prendrez pas !

Tout à coup, d'un bosquet voisin sort une voix merveilleusement belle, la voix de Kundry :

Parsifal, reste !

Les jeunes filles, effrayées, demeurent immobiles. Parsifal, profondément ému, s'arrête :

« Parsifal ! »
Ainsi, jadis, m'appelait ma mère.

La voix de Kundry répète :

Demeure, Parsifal !

Aussi promptes à l'effroi qu'au plaisir, aussi vite fanées qu'écloses, elles cèdent la place à la puissante magicienne. - Grand fou ! - c'est leur dernier mot à Parsifal, qui se demande s'il veille ou s'il rêve ; et elles fuient, les unes attristées, les autres railleuses, en jetant aux échos du jardin leur rire perlé.

Alors le bosquet d'où était partie la voix s'entr'ouvre et l'on voit apparaître Kundry, belle à miracle, étendue voluptueusement sur un lit de fleurs.

- Est-ce toi qui m'appelas, moi l'innomé ? dit, de loin, à la séductrice Parsifal tout ému.

— - C'est moi, répond-elle, qui t'appelai : *Fal-parsi*, le simple pur, *Parsi-fal*, le pur simple (1). Ainsi t'avait nommé ton père, lorsque, expirant aux terres lointaines de l'Arabie, il adressa le salut suprême à son fils encore enfermé dans le sein de sa mère. Je t'attendais ici pour te l'apprendre. -

Elle raconte alors à Parsifal tout ce qu'elle sait de lui, de son enfance, de sa mère, qu'il a abandonnée et qui est morte de désespoir, car elle sait sa vie mieux que lui-même.

- Ma mère ! ma mère ! Qu'ai-je fait ? s'écrie-t-il. C'est ton fils qui t'a porté le coup mortel ! Insensé que je suis ! ô fou plein de lourdes erreurs ! T'avoir oubliée, toi, ma mère, ma tendrement aimée ! -

Et, terrassé de douleur, il s'affaisse aux pieds de Kundry. L'œuvre de séduction va commencer. Doucement, la magicienne enlace de ses bras l'enfant qui se souvient et pleure.

- L'aveu et le repentir effaceront ta faute, lui dit-elle en se penchant vers lui ; le savoir changera ta folie en raison. Apprends à connaître cet amour qui enveloppait Gamuret, lorsque l'ardeur d'Herzeleide l'embrasait. L'amour qui te donna la forme et l'existence, devant lequel la mort et l'innocence reculent,

(1) Pour l'explication de ce jeu de mots, voir plus haut, page [illegible], la [illegible] philologique à laquelle a donné lieu le nom de *Parsifal*.

qu'aujourd'hui, avec le salut suprême de la bénédiction maternelle, il te donne son premier baiser. -

Elle se penche sur lui et imprime à sa bouche un long et voluptueux baiser.

Ainsi la palpitation du cœur féminin s'est insinuée en Parsifal avec le charme des souvenirs d'enfance et des plus tendres affections. Longtemps l'enchanteresse tient ses lèvres pressées sur les siennes. Tout à coup, Parsifal s'arrache à cette étreinte ; il se lève comme sous le coup d'une révélation subite ; l'épouvante au front, il porte la main à son cœur :

- Amfortas !... la blessure! la blessure!... Elle me brûle moi aussi..... -

Parsifal a compris ! Les voiles qui couvraient son esprit se sont déchirés, le sens de tout ce qu'il a vu, il le saisit maintenant ; il vient de sentir s'allumer dans son propre cœur le feu qui dévore celui du roi Pêcheur. La volupté, mère des Douleurs, lui a révélé toute la Douleur humaine (1). - J'ai vu saigner la blessure, maintenant ; elle saigne en moi-même, là... là! O plainte! affreuse plainte, elle crie vers moi du plus profond de mon être. Ici, — au cœur, — est l'incendie, le désir ardent, le désir terrible et effréné. - Il s'est jeté à genoux, comme un désespéré : - Rédempteur ! Seigneur ! O Roi de la grâce et de la pitié ! Comment expier ma faute ! -

A partir de ce moment, les rôles changent. Kundry s'est levée. Elle passe de l'étonnement à l'admiration passionnée ; elle suit tous les mouvements de l'adolescent et tâche à le ressaisir.

(1) Edmond Schuré, Étude sur *Parsifal*

— Héros superbe! fuis l'illusion. Regarde! sois gracieux à l'approche de la grâce. —

Mais, toujours agenouillé, plongé comme en un rêve, Parsifal revit toute la scène de la séduction à laquelle Amfortas a succombé.

— Oui, c'est bien cette voix qui l'appelait et ce regard qui lui souriait. Je les reconnais. C'est ainsi qu'ondoyaient les boucles de ses cheveux, ainsi que le bras enlaçait son cou, caressant mollement sa joue. C'est ainsi que sa bouche en lui versant toutes les tortures, lui ravit le salut de son âme. — Ah! ce baiser. —

Parsifal se relève vivement et repousse Kundry :

— Arrière, corruptrice! loin de moi, à jamais! —

En vain Kundry multiplie les caresses insinuantes, les élans passionnés, toutes les séductions de la voix féminine tour à tour furieuse dans le déchaînement de la passion et attendrie dans la supplication humiliée.

— Si tu es le Sauveur, pourquoi ne pas t'unir à moi pour mon salut? Depuis l'éternité je t'attends, toi, le Rédempteur, qui as tant tardé à venir. Oh! si tu savais la malédiction qui, dans le sommeil et la veille, dans le tourment comme dans la joie, se retrempant pour les douleurs nouvelles, sans cesse me poursuit à travers l'existence! Je le vis, Lui! Lui! et j'ai ri (1). Alors son regard m'atteignit. Et main-

(1) Wagner s'est souvenu ici de l'épisode d'Hérodiade, qui, selon la légende, se mit à rire quand on lui apporta la tête de saint Jean-Baptiste. La légende ajoute que la tête souffla au visage d'Hérodiade, qui, suspendue dans les airs, erre incessamment sans jamais trouver de repos. Cette légende biblique est demeurée très populaire en Allemagne, mais mêlée à des éléments empruntés à la mythologie germanique. Flaubert s'en est souvenu, lui aussi, dans son merveilleux conte d'Hérodias. Voir, au chapitre suivant, l'analyse du personnage de Kundry.

tenant, je cherche, de monde en monde, à le rencontrer de nouveau. Au plus fort de la détresse, je vois encore ce regard, je le sens se poser sur moi ; alors le rire maudit me reprend ; un pécheur tombe dans mes bras, et je ris, je ris. Et je voudrais pleurer !... Lui que j'ai désiré ardemment, je le reconnais en toi ; laisse-moi pleurer sur ton sein, laisse-moi, une heure seulement, m'unir à toi, et, dussent le monde et Dieu me réprouver, être rachetée et sauvée par toi. -

Mais Parsifal résiste :

- Toute l'éternité, tu serais damnée avec moi si, pour une heure, j'oubliais ma mission dans l'étreinte de tes bras ! — Pour te sauver, toi aussi, je suis venu. Renonce au désir ; pour mettre fin à tes souffrances, il faut en tarir la source. -

Plus passionnément Kundry le presse :

- Ce fut mon baiser qui te rendit clairvoyant. L'enlacement de mon amour te donnerait la divinité. Si tu dois sauver le monde, si cette heure t'a fait Dieu, laisse-moi pour elle être damnée ! Laisse-moi t'aimer. Pour moi, ce sera la rédemption.

— - Je te sauverai, toi aussi, répond Parsifal ; indique-moi seulement le chemin que j'ai perdu, le chemin qui conduit vers Amfortas. -

Hors d'elle, la femme repoussée, bondit de fureur :

- Jamais, ce chemin, tu ne le retrouveras ! La malédiction du Sauveur me rend la force ; contre toi-même, il me défend ! Oh ! Erreur. Compatis à moi et je te dirai le chemin ! -

Elle se jette sur lui, veut l'enlacer, l'enchaine de ses bras, mais Parsifal, violemment, se dégage de l'étreinte.

- A moi! à moi! Klingsor, au secours! s'écrie-t-elle enfin, folle de rage. Barrez-lui la route, arrêtez les pas de l'insolent! -

Aux cris de Kundry, les filles-fleurs accourent, Klingsor paraît sur la terrasse du palais, armé de la lance sacrée. D'un geste violent, il lance l'arme contre le téméraire qui brave son pouvoir. Mais elle ne peut atteindre celui qui est demeuré pur; elle passe au-dessus de la tête de Parsifal, où elle semble suspendue. Parsifal s'en saisit et trace dans l'air la figure de la croix. Aussitôt, au milieu d'un épouvantable fracas, jardin et palais s'effondrent, Klingsor disparait dans la terre entr'ouverte, les filles-fleurs s'inclinent et tombent comme des fleurs fanées; on ne voit plus qu'un désert aride, au milieu duquel Kundry s'affaisse avec un grand cri.

Du haut du rempart en ruines, Parsifal lui jette cette dernière parole :

- Tu sais où tu me retrouveras. -

Et le rideau se ferme.

Le troisième acte nous ramène au domaine du Graal; il s'ouvre comme une idylle de paix et de rédemption après les violences passionnées que l'on vient de voir au Chateau de Perdition.

C'est le matin, à la lisière d'une forêt, dans un paysage printanier s'ouvrant, au fond, sur une prairie émaillée de fleurs. A gauche, au détour d'un sentier, s'adosse au rocher une primitive cabane, couverte de chaume. Là, Gurnemanz, le chef tout blanchi maintenant, vit en anachorète. Il sort de sa hutte, car il a entendu un long soupir, un gémisse-

ment qui ne peut être le cri d'une bête fauve. Il s'approche du taillis d'où la voix est arrivée à lui et il trouve une femme demi-morte, plongée dans un sommeil léthargique. Il a reconnu immédiatement Kundry. Il la relève, lui verse de l'eau, la ranime. Kundry, enfin s'éveille. Mais elle est incapable de parler. Elle ne soupire que deux mots d'une voix murmurante :

- Servir! Servir! -

Puis lentement elle se relève, dans une attitude de pénitente; elle se dirige vers la cabane.

- Quel changement dans sa démarche, - dit Gurnemanz, surpris.

Kundry est revenue, portant une cruche qu'elle va emplir à la source qui jaillit au pied d'un arbre, à droite.

Pendant qu'elle est agenouillée, puisant l'eau, elle aperçoit quelqu'un qui s'avance par les chemins de la forêt; un signe muet appelle l'attention de Gurnemanz sur l'arrivant. Bientôt il est près d'eux. C'est un chevalier tout bardé de fer, portant une armure noire, la visière baissée, tenant à la main la lance et le bouclier. Gravement il approche, muet; sa démarche annonce la tristesse. Gurnemanz lui demande s'il s'est égaré. L'inconnu s'assied près de la source et secoue doucement la tête.

- Tu ne me donnes pas le salut -, lui dit Gurnemanz.

L'inconnu s'incline.

- Si quelque serment te lie au silence, reprend d'un ton bourru le vieil ermite, mon devoir m'oblige à te dire ce qui convient en cet endroit. Sache

que tu es ici dans le domaine sacré. On n'y passe point en armes et la visière abattue. Ne sais-tu donc pas quel saint jour c'est aujourd'hui? -

L'inconnu répond par un signe négatif.

- Quoi! D'où viens-tu donc, dans quel monde païen as-tu vécu pour ignorer que ce jour est le Vendredi-Saint? -

A ces mots, le chevalier noir tressaille.

- Hâte-toi, enlève tes armes! N'outrage pas le Sauveur qui, privé de toute défense, offrit aujourd'hui son divin sang pour le salut du monde. -

L'inconnu obéit; il s'est levé, il a planté sa lance en terre, déposé glaive et bouclier, défait son armure; maintenant, il relève sa visière, dépose le casque, puis s'agenouille dans une ardente prière, les yeux levés sur la pointe de la lance.

Gurnemanz a reconnu Parsifal, l'innocent que, jadis, il avait si rudement renvoyé du temple; il a reconnu aussi la lance sacrée.

- O jour béni, auquel j'ai eu le bonheur de m'éveiller aujourd'hui -, dit-il avec une émotion profonde.

Kundry a détourné le visage.

Parsifal se relève, regarde autour de lui, reconnaît Gurnemanz et lui tend affectueusement la main.

- Je suis heureux de t'avoir retrouvé.

— - Quoi, tu me reconnais encore! Tu reconnais celui que la détresse et le chagrin ont courbé si bas. Comment et d'où viens-tu aujourd'hui?

— - J'ai suivi les sentiers de l'erreur et de la souffrance; dois-je m'en croire sorti à jamais, puisque j'entends de nouveau le murmure de cette forêt

et que toi, bon vieillard, je te revois? Ou bien suis-je encore égaré? Tout me semble changé.

— - Dis-moi qui tu cherches?

— - Celui dont j'entendis, un jour, la plainte profonde sans la comprendre, et pour le salut duquel je puis aujourd'hui me croire élu. Mais, hélas! — à ne jamais trouver le chemin de la Rédemption, a errer à l'aventure, une malédiction sauvage, me condamne!... -

Gurnemanz le rassure : c'est bien ici le domaine sacré du Graal ; sa chevalerie l'attend. Ah ! elle a grand besoin du salut qu'il apporte. Depuis le jour où il vint dans le temple, le deuil et l'angoisse de la communauté s'accrurent jusqu'à la détresse : Amfortas, se raidissant contre sa blessure et la souffrance de son âme, dans une obstination farouche, convoita la mort ; ni les supplications ni la douleur de ses chevaliers ne purent le décider à remplir sa sainte mission. Depuis longtemps, le Graal est demeuré enfermé dans sa châsse et la sainte nourriture est refusée à ses chevaliers.

- Et c'est moi, s'écrie Parsifal, c'est moi qui ai causé cette détresse ! -

La douleur qu'il ressent, le repentir le font défaillir. Il va tomber ; Gurnemanz le soutient et le conduit à la source, aidé par Kundry, qui, muette, a assisté de loin à toute cette scène. Peu à peu, Parsifal revient à lui. Kundry est à ses genoux. Doucement, elle dénoue ses sandales, lui lave les pieds, les arrose d'une huile précieuse, et, nouvelle Madeleine, les essuie de ses longs cheveux. Parsifal la considère d'un air compatissant :

– Tu m'as lavé les pieds, lui dit-il avec onction ; maintenant, que l'ami m'oigne la tête. –

C'est ici que commence l'admirable scène connue sous le nom de *Charme du vendredi-saint.*

Gurnemanz a puisé dans sa main un peu d'eau de la source et en a humecté le front de l'adolescent. Il prend ensuite des mains de Kundry l'huile précieuse, et en oint la tête de la pécheresse.

GURNEMANZ

(*étendant les mains au-dessus de* PARSIFAL)

Ainsi, l'heure est venue!
Ton front, je le bénis, et, Roi, je te salue!
Ame pure!
Cœur simple et plein d'amour! ceins le royal bandeau!
Du roi Pêcheur, toi qui vis la blessure,
Délivre-le de son cruel fardeau!

PARSIFAL

(*puise à son tour de l'eau dans la source; il s'incline sur* KUNDRY *agenouillée, et lui verse l'eau lustrale sur le front.*)

Mon saint office, ainsi je l'accomplis :
Sois baptisée, et crois au Dieu qui sauve.

(KUNDRY *baisse la tête avec humilité.* — PARSIFAL *se détourne lentement et contemple avec ravissement la forêt et la prairie.*)

Qu'ils sont beaux aujourd'hui, ces prés tout reverdis.
Autour de moi, des fleurs magiques,
J'ai vu tourner les rondes fantastiques.
Mais jamais encor, dans les bois,
Les fleurs ne m'ont paru si belles,
Jamais encor ne m'avaient-elles
Parlé d'une si douce voix!

10

GURNEMANZ

Du vendredi-saint, c'est le mystère.
Seigneur !

PARSIFAL

O peine ! ô douleur amère !
Il me semblait qu'au jour maudit
Tout être qui respire et vit
Ne dût répandre que des larmes !

GURNEMANZ

Mon fils, il n'en est pas ainsi !
Les larmes du pécheur qui prie
Sont comme une rosée aux fleurs que la prairie
En ce jour voit éclore;
Et toute la nature, en chœur,
Suivant la trace du Sauveur,
Le bénit et l'adore !
Depuis sa mort sur la croix du supplice,
Elle contemple l'homme rédimé,
Désormais libre, et racheté du vice
Par l'offrande de son Dieu bien-aimé

Or, chaque fleur, l'épi, le brin de mousse,
Tout ce qui tremble sous le firmament,
Sait que, suivant la loi divine et douce
De celui qui nous fut clément,
Nul en ce jour ne peut flétrir
Ce que Dieu fait fleurir.

Tout chante ! Plus fraîche est la brise;
Et l'univers purifié
Fête à genoux, extasié,
Son innocence reconquise !

Kundry a lentement relevé la tête et, le regard tout baigné de larmes, regarde Parsifal dans l'attitude d'une suppliante.

« Tu pleures, lui dit Parsifal. — Vois, le pré sourit. »

Et il lui baise le front. Ainsi, il a accompli le premier acte de sa mission rédemptrice.

Cependant, au loin, tintent les cloches, lugubrement.

« Midi, c'est l'heure, dit Gurnemanz; Seigneur, permets que ton serviteur te conduise. »

Lui et Kundry revêtent Parsifal de la cotte et du manteau de chevalier du Graal. Solennellement Parsifal saisit la lance sacrée, et, précédé par Gurnemanz, il se met en route pour Montsalvat, suivi de Kundry.

La contrée se transforme de nouveau, comme au premier acte. Le son des cloches se rapproche à mesure que les personnages semblent avancer. Bientôt nous les retrouvons à l'entrée de la basilique, qui, cette fois, est dans une demi-obscurité. De longues files de chevaliers en deuil, marchant deux par deux, précèdent, en disant des chants attristés, la litière d'Amfortas et le cercueil où est enfermé Titurel; depuis que la vue du Graal ne le reconforte plus, le vieux roi est mort.

Parsifal est entré suivi de Kundry et de Gurnemanz. Il revoit Amfortas, le roi coupable, se dressant sur sa couche, éperdu de douleur, demandant la mort à ses compagnons, qui réclament qu'il remplisse une dernière fois les devoirs de sa charge.

« Malheur ! malheur à moi ! » s'écrie-t-il devant le cercueil de Titurel, ouvert devant lui. « Mon père ! héros béni et pur, vers lequel, jadis, les anges se penchèrent, moi qui voulais mourir pour

toi, c'est moi qui t'ai donné la mort. O toi, qui contemples maintenant, dans une lueur céleste, le rédempteur lui-même, implore-le, demande-lui que son sang, s'il doit une fois encore nourrir les frères, m'accorde à moi la mort! La mort! Mourir! Seule grâce! Disparaisse la terrible blessure, disparaisse le venin qui ronge, et que mon cœur se glace! Mon père, je t'invoque, — adresse-lui cette prière : Sauveur, donne à mon fils la paix. »

Mais les chevaliers exigent qu'il découvre le tabernacle. Amfortas, en proie au plus violent désespoir, s'élance au milieu d'eux en déchirant ses vêtements.

« Non, non! jamais plus! Ah! déjà je sens la mort qui me revêt d'ombre! Insensés! Qui de vous peut me forcer à vivre? Personne ne me donnera-t-il la mort? Me voici, voici la plaie saignante! Voyez ce sang qui m'empoisonne! Haut les armes! Plongez vos glaives, — profondément, jusqu'à la garde! — Tuez le coupable en même temps que son tourment, et, de lui-même, alors luira pour vous le Graal! »

Mais les chevaliers font le vide autour de lui; seul, dans une extase terrible, Amfortas est debout demandant la mort, la délivrance.

Au milieu de ce désordre, tout à coup Parsifal s'avance, grave, mais le front illuminé par la foi.

« Une seule arme peut guérir la blessure, dit-il; c'est celle qui l'a faite. »

Et il touche avec le fer de la lance la plaie du Roi déchu.

« Sois guéri, racheté et sauvé, lui dit-il; car je remplis à présent ton office! Bénie soit ta souffrance, qui donna la force suprême de la compassion et le pouvoir de la plus pure sagesse à l'innocent timoré. »

Amfortas s'est redressé, guéri, au milieu de l'admiration émue de tous. Pendant ce temps, Parsifal, le nouveau roi, monte les marches de l'autel.

Toute l'assemblée s'est agenouillée.

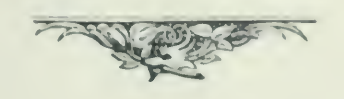
- Découvrez le tabernacle! - ordonne-t-il aux servants. Puis il saisit le vase de cristal, qui se colore d'un rouge plus ardent, tandis qu'il le balance solennellement au-dessus des assistants. La coupole du temple s'est illuminée de lueurs éclatantes ; une colombe blanche plane au-dessus de Parsifal.

Amfortas et Gurnemanz sont prosternés devant lui; Kundry, sur les premières marches de l'autel, élève vers lui un regard reconnaissant ; mais elle s'affaisse lentement, et, touchée par la grâce, rend le dernier soupir.

Du plus haut de la coupole, les voix mystiques chantent :

Miracle du suprême salut!
Rédemption au rédempteur!

Tel est, dépouillé de l'accent que lui donnent la souplesse d'une langue singulièrement affinée et la force pleine de concision d'une pensée profonde, tel est le poème de ce drame auquel la musique prête tour à tour une énergie et une douceur d'expression qu'aucune parole ne pourrait traduire.



LA GENÈSE

On aura reconnu au passage les épisodes du drame wagnérien inspirés des récits de Chrétien et de Wolfram. Nous allons voir maintenant de plus près la genèse et pénétrer plus avant dans la conception de l'œuvre moderne, si différente de celles du XIIIe siècle.

Richard Wagner avait déjà touché au Graal en écrivant *Lohengrin*. Bien que *Parsifal* soit sa dernière œuvre, ses premiers rapports avec ce sujet remontent donc fort loin, jusqu'à l'époque des études préparatoires au drame dont le chevalier au Cygne est le héros. La légende relative à celui-ci fait partie, nous l'avons vu, du *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, dont il est en quelque sorte la conclusion. Il est donc très probable que, dès cette époque, c'est-à-dire vers 1844-1845, Wagner avait lu le roman entier du poète de Souabe.

Ce n'est, toutefois, que beaucoup plus tard qu'il y revint et conçut son projet de drame. Il est certain néanmoins que, dès lors, Wagner avait étudié de près

la légende de *Parsifal*, car il en parle assez longuement dans un écrit qui est évidemment le fruit des études sur *Lohengrin*. Cet écrit, publié seulement en 1848, est une étude sur la lutte des Guelfes et des Gibelins (Wiblingen), et il est intitulé: *les Wibelungen, histoire générale par la légende* (1). C'est à propos de son projet, bientôt abandonné, de mettre *Frédéric Barberousse* à la scène, qu'il passe en revue, dans ce très intéressant travail, les mythes scandinaves et germaniques, notamment le mythe des *Nibelungen et de leur trésor*, dont il établit la liaison avec les grands événements qui touchent à l'histoire de l'empire de Charlemagne et à celui des Hohenstaufen. Dans son dernier chapitre, il s'explique aussi sur le mythe du Graal, qui est, à ses yeux, une légende orientale, transformée et mise en rapport, du moins dans l'interprétation germanique, avec le mythe du *Nibelungenhört*. Ainsi, il montre les combats pour la possession du Saint-Graal, source des plus hautes vertus et de la souveraineté chevaleresque, se substituant aux luttes héroïques pour la possession du fameux *trésor des Nibelungen*, qui, lui aussi, donnait à son possesseur courage invincible et pouvoir suprême. Wagner est revenu souvent, plus tard, sur ce parallélisme entre le *Graal* et le *Nibelungenhort*. Il disait un jour, à propos de Titurel, le fondateur de l'ordre du Graal, dont on entend la voix sortir du tombeau (scène finale du premier acte), que cette voix était - celle de Wotan, chez qui s'était brisée la

(1) *Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage*. Tome II des *Gesammelt Schriften*.

volonté de vivre ». Dans le drame même, il indique une relation lointaine, mais néanmoins formelle, entre Kundry et la fille de Wotan, Brunnhilde; il forge pour Kundry le nom de Gundryggia, du radical scandinave *Gunn,* bataille, combat, et *dryggia,* préparer, exciter, afin d'indiquer nettement la nature walkyrique de Kundry (1); le sommeil de Kundry, d'où elle se réveille sans force, est analogue à celui de Brunnhilde. Klingsor, qui se soumet à la mutilation d'Origène (2) pour s'approcher du Graal, et qui devient ainsi la cause efficiente du drame, est évidemment conçu d'après le prototype Alberich, qui *maudit l'amour* pour se saisir de l'or du Rhin. *Parsifal,* enfin, rappelle par plus d'un trait la figure de Siegfried. On pourrait poursuivre ces analogies sans craindre d'aller trop loin, puisqu'il est certain que,

(1) Voyez le *Thematische Leitfaden* de M. de Wollzogen pour *Parsifal,* et l'article de M. J.-H. Lœffler, dans le *Bayreuther Blætter,* 1878, avril.

(2) Origène, docteur de l'Église, né à Alexandrie en 185, après J.-C., mort en 253, célèbre par ses *Commentaires sur toute l'Écriture,* sa traduction de la Bible (en grec) et par la rigidité et le mysticisme de sa doctrine. Afin de se soustraire à toute tentation, il s'était mutilé. Coïncidence à signaler : de même que Klingsor est repoussé de l'ordre du Graal, Origène a toujours été considéré comme entaché d'erreur par l'Église catholique. Il enseignait une doctrine mystique, analogue à celle des gnostiques, issue, on le sait, de l'alliance des croyances orientales (asiatiques bouddhiques) avec les religions juive et chrétienne. Il croyait à la préexistence des âmes dans une région supérieure; elles pouvaient, pendant leur vie, se purifier et s'élever à la félicité suprême par le renoncement à tous les biens de la terre. Il n'est pas impossible que Wagner se soit souvenu d'Origène en composant le type de Klingsor. Dans sa remarquable étude sur *Parsifal,* M. Ed. Schuré attribue à Wagner l'invention de « l'idée singulière » de la mutilation de Klingsor. Il faut cependant rappeler que déjà Wolfram fait du magicien Klingsor un *chapon;* seulement, chez Wolfram, Klingsor ne se mutile pas lui-même. Chez Wagner, ne sachant se vaincre, Klingsor se mutile pour se rendre digne du Graal, dont les chevaliers doivent être chastes.

dès le premier moment, Wagner a considéré le Graal comme un *trésor des Nibelungen* idéalisé (1).

L'étude de 1848 sur les *Guelfes et les Gibelins* (*Wibelungen*) ne laisse, toutefois, rien deviner encore du *Parsifal* de 1881 ; elle montre seulement le maître préoccupé, dès ce moment, de la haute portée morale et poétique de ce sujet.

C'est seulement seize ans plus tard, en 1864, que l'idée mûrit en lui et que le plan d'un drame sur Perceval se développa. Dans l'intervalle, il y était souvent revenu, pendant la composition des *Nibelungen,* de *Tristan,* des *Maîtres Chanteurs.* Mais, comme pour les *Nibelungen,* l'œuvre ne se formula que très lentement, et des éléments très divers concoururent à son éclosion. En véritable poète créateur, Wagner ne s'est pas borné à ranimer plus ou moins heureusement les types et les caractères de Chrétien de Troies et de Wolfram ; il a pris de son propre fonds beaucoup plus qu'il n'a emprunté à ses devanciers.

Le plus important de ces éléments étrangers à la légende même de *Perceval* est un projet de drame biblique que Wagner conçut, vers 1849, après l'abandon du drame sur Frédéric Barberousse. Ce drame devait avoir pour figure centrale *Jésus de Nazareth.* Dès son arrivée à Zurich, après son expulsion d'Allemagne, il en parle dans une lettre à Théodore Uhlig (2). Liszt lui avait conseillé d'écrire un ouvrage

---

(1) Voir les *Notes sur Parsifal* de M. H.-S. Chamberlain dans la *Revue wagnérienne*, août 1887.

(2) Musicien de la chapelle du roi de Saxe à l'époque où Wagner était chef d'orchestre à l'opéra de Dresde. Après l'exil de Wagner, une correspondance suivie s'établit entre Uhlig et Wagner qui se prolongea jusqu'à la mort de Uhlig, arrivée en 1857. Les lettres de Wagner à Uhlig ont paru en 1889, à Leipzig, chez les éditeurs Breitkopf et Hærtel.

pour Paris et lui avait même laissé entrevoir la possibilité d'obtenir une commande du Grand-Opéra. Wagner n'eut pas la naïveté de croire longtemps à la réalisation de ce projet ; néanmoins, l'œuvre à laquelle il pensa tout d'abord pour Paris fut précisément ce *Jésus de Nazareth*.

« Outre mon *Siegfried* (1), écrit-il, le 9 août 1849, à Uhlig, j'ai en tête deux sujets tragiques et deux sujets comiques. Mais aucun ne me paraît convenir à la scène française ; je viens de mettre la main sur un cinquième ; il m'est indifférent dans quelle langue il viendra au monde, c'est *Jésus de Nazareth*. J'ai l'intention de l'offrir aux Français et de me débarrasser ainsi de toute cette affaire, car je pressens l'indignation que ce projet va provoquer chez mon collaborateur (2). »

L'affaire, on le conçoit, n'eut pas de suite ; mais, longtemps encore, Wagner fut tourmenté par l'idée de ce drame tiré du Nouveau Testament ; il en poussa même assez loin l'esquisse, qui nous a été conservée. Cette ébauche montre que beaucoup d'impressions ressenties au moment de l'élaboration de *Jésus de Nazareth* ont passé par la suite dans *Parsifal*. Au deuxième acte, Wagner se proposait de représenter Jésus sur les bords du lac de Genezareth avec Marie-Madeleine agenouillée à ses pieds, baisant le bord

(1) Il s'agit ici, non de la seconde partie de la Tetralogie, mais de la *Mort de Siegfried*, le premier drame que Wagner écrivit sur la donnée du poème de la *Chanson des Nibelungen* et qui est devenu plus tard, après bien des remaniements, le *Crépuscule des Dieux*. L'un des sujets comiques dont il parle ici doit être les *Maîtres Chanteurs*, contre-partie du *Tannhæuser*.

(2) Gustave Van Nieuwenhuyzen, dit *Vaez*.

de sa tunique en exprimant au Sauveur son profond repentir et son amour purifié. Elle devait lui demander d'être admise, comme la dernière des *servantes,* dans la communauté du Christ. Au quatrième acte, qui devait rappeler la Sainte Cène, on voyait Marie-Madeleine tirant un flacon d'essence de son sein, oignant la tête du Sauveur, puis, au milieu des larmes, procédant au lavement des pieds. Ces deux scènes, condensées dans *Parsifal,* sont devenues l'émouvant tableau du Vendredi-Saint, au troisième acte de *Parsifal.*

Dans ses *Souvenirs* (1), Mme Wille rapporte qu'au printemps de 1852, Wagner expliqua un jour avec feu, devant elle, combien il serait beau de montrer à la scène le *Prophète de Nazareth* aimé réellement par Marie-Madeleine. Sans aller trop loin dans le domaine des hypothèses, on peut admettre que c'est là l'idée première de la scène de séduction de Kundry avec Parsifal, au deuxième acte.

Finalement, *Jésus de Nazareth* fut abandonné. Le plan de la *Tétralogie des Nibelungen*, conçu vers le même temps, avait pris corps. Le poème complet avait été rapidement écrit après une longue et laborieuse gestation, traversée par des obstacles de tout genre, d'ordre matériel et moral. Sans plus se laisser distraire par des projets lointains, d'une réalisation problématique, Wagner se consacra, pendant trois années consécutives, à la composition musicale des

(1) *Wagner Erinnerungen*, par Mme Wille, publiés dans la *Deutsche Rundschau*. M. et Mme Wille, grands amis de Wagner, possédaient une villa (Mariafeld) près de Zurich.

trois premières parties de cette œuvre grandiose : *Rheingold*, *die Walkure* et *Siegfried*. Ce dernier était aux deux tiers terminé, quand l'impossibilité matérielle de faire exécuter un pareil ouvrage et le désir de rentrer en communication avec le public, peut-être aussi la lassitude d'esprit après une aussi longue et si constante concentration de la pensée sur un même sujet, éveillèrent en lui le désir d'écrire une œuvre qui se rapprochât davantage des conditions normales de la scène.

C'est alors, — ceci se passait aux environs de 1856, — qu'il conçut *Tristan et Yseult*, dont l'élaboration et la composition furent relativement rapides. Ce sujet, vers lequel il se sentit tout à coup très vivement attiré, le ramena tout naturellement à Parsifal. Il est à remarquer que les anciens poèmes français et allemands rattachent la légende de *Tristan* à celle de *Perceval*. Dans la première ébauche de *Tristan*, qui date de l'année 1855, Wagner reste fidèle à cette tradition ; seulement, suivant en cela les tendances bien particulières de son esprit, il s'attacha à motiver, tout au moins moralement, l'intervention du chevalier du Graal dans un roman tout de passion, où il n'avait que faire en vérité. Wagner venait de lire, pour la première fois, les œuvres de Schopenhauer. Tout pénétré de la doctrine du philosophe pessimiste, il imagina d'opposer à Tristan, le héros de la passion, Parsifal, le héros du renoncement. C'est au troisième acte, au moment où Tristan est étendu aux pieds d'Yseult, aspirant à la mort et ne pouvant mourir, que Parsifal apparaissait en pèlerin et cherchait à

consoler les amants, perdus dans leurs extases désolées.

Il paraît que, dès alors, Wagner avait déjà donné à la foi de Parsifal une mélodie qui répondait par des accents doucement consolateurs aux plaintes de Tristan, cherchant le pourquoi du Vivre dans l'angoisse de sa passion inassouvie.

Il y avait une réelle grandeur poétique dans le contraste de ces deux caractères. Mais le personnage de Parsifal, surgissant dans ce drame d'amour sans préparation aucune, eût été difficile à faire accepter et comprendre; Wagner entrevit l'écueil, et il supprima Parsifal dans le poème définitif de *Tristan*.

Dès lors, cependant, le personnage avait pris corps dramatiquement, et cette première tentative nous rapproche sensiblement de l'œuvre.

En même temps que *Tristan*, Wagner avait jeté sur le papier l'esquisse d'un autre projet de drame, dont il parle avec enthousiasme dans une lettre à Liszt du 12 juillet 1876.

« Je viens, lui écrit-il, de mettre la main sur deux sujets admirables qu'il faudra bien que j'exécute quelque jour : *Tristan et Yseult* (tu le connais déjà) ; ensuite, — c'est le triomphe, la chose la plus sainte, la rédemption complète ; mais je ne puis te dire cela maintenant. »

Ce sujet « admirable » n'est autre que celui du drame bouddhique : *les Vainqueurs,* dont l'ébauche, retrouvée parmi les papiers de Wagner, porte la date du 16 mai 1856. Dans ce drame, suggéré à la fois par la lecture de Schopenhauer et des poètes de

l'Orient, le Parsifal du renoncement que nous venons de voir dans Tristan reparaissait sous le nom d'Ananda.

Ananda est le héros du renoncement à l'amour entre les deux sexes; c'est l'ascète de l'Orient, le pur absolu. Le drame projeté devait nous montrer Ananda passionnément aimé par la fille du roi Tchandala, la belle Prakriti. Prakriti, après avoir connu les tourments de l'amour sans Espoir, renonçait à son tour le Désir et était conduite ainsi à la pleine Rédemption par l'entrée dans la communauté de Bouddha, où la recevait Ananda.

Bien que l'ébauche des *Vainqueurs* soit bien insuffisante à nous donner une idée de ce qu'aurait été le développement de cette conception, elle est assez explicite pour permettre d'y reconnaitre une fabulation en beaucoup de points analogue à celle de *Parsifal.* Wagner y faisait intervenir, outre Bouddha, les brahmanes et leur communauté, qui ne sont pas très éloignés de la confrérie des chevaliers du Graal. Ananda était un être absolument pur, étranger au Désir charnel ; il se comportait à l'égard de Prakriti absolument comme Parsifal à l'égard de Kundry. Jusqu'à un certain point, on peut même dire que Kundry dérive en ligne directe de l'héroïne du drame bouddhique. Wagner nous fait connaitre, à propos de celle-ci, qu'elle avait eu une vie antérieure dans laquelle, par fierté et orgueil, elle avait repoussé l'amour d'un fils de brahmane et raillé le malheureux. C'est ce qu'elle a maintenant à expier dans la seconde vie à laquelle elle nait pour apprendre le renoncement par la vertu de celui-là même qu'elle

aime et qui la fait ainsi entrer dans la communauté de Bouddha.

D'une part,ce type se rattache à Marie-Madeleine dont le repentir, après sa vie de luxure, aboutit à sa réception dans la communauté du Christ ; de l'autre, les deux incarnations de Prakriti sont l'idée-mère du personnage de Kundry.

La dualité de Kundry a bien embarrassé les premiers commentateurs de *Parsifal.* Tous ont reconnu dans ce personnage, qui n'a ni existence légendaire, ni existence historique, le type du génie de la sensualité et de la perdition, la séductrice de tous les temps, la reine des luxures, mystérieuse comme Isis, belle comme Astarté, l'ancienne Démone qui s'est, jadis, appelée Hérodiade, la fleur du gouffre, la rose de l'Enfer; mais tous ont été arrêtés par l'espèce de solution de continuité entre ses deux modes d'existence. Le fait est que le poème de Wagner n'explique pas clairement, au premier abord, comment elle vit dans les longs intervalles qui séparent sa vie de péché de sa vie de repentir.

Si l'on se reporte à l'ébauche des *Vainqueurs,* tout cela s'éclaire. Il devient évident qu'élargissant le type de Prakriti et l'idée de sa double incarnation, Wagner, dans sa conception de Kundry, embrasse et condense, *comme en autant d'incarnations d'un même être,* tout l'ensemble des phénomènes qui se rattachent à l'idée de la femme. La femme est pour lui un type unique, plus ou moins divers à la surface, selon les temps et les milieux, au fond toujours identique à lui-même. C'est l'*Eternel Féminin* de Gœthe, réalisé dans une figure concrète. Son exis-

tence n'a, dans la pensée de Wagner, ni commencement, ni fin. Kundry n'a pas de caractère propre, parce qu'elle est toutes les femmes à la fois. Voluptueuse, rien n'égale l'âpreté de ses désirs triomphants; quand son but est atteint, quand l'homme séduit est à ses pieds, elle le méprise et le quitte avec un rire démoniaque; puis elle se repent, s'humilie, s'habille misérablement, s'enlaidit à plaisir, fait même œuvre de charité, car elle apporte aux chevaliers du Graal des baumes pour guérir les blessures du roi Amfortas, qu'elle-même a causées. Mais tout cela n'est qu'un demi-repentir, parce que la femme ne *renonce* jamais. La mort même n'est pas pour elle une délivrance ou une fin, c'est un sommeil léthargique dont elle se réveille pour recommencer sa vie de luxure et de séduction. Une femme continue l'autre.

Voilà l'idée réduite à sa plus simple expression. Wagner l'a nettement formulée, en deux mots, dans la scène du premier acte où Garnemanz gourmande les deux adolescents pour avoir maltraité Kundry : « Peut-être, leur dit-il, vit-elle aujourd'hui *une nouvelle vie*, afin d'expier la faute d'une *vie antérieure*, que dans cette autre vie, elle n'a point expiée : *Hier lebt sie heut, vielleicht erneut, zu büssen Schuld aus fruherm Leben, die dorten ihr noch nicht vergeben.*

Et plus loin, la même idée se trouve aussi nettement exprimée dans la scène si saisissante de l'évocation de Kundry par Klingsor. Lorsque le magicien appelle à lui la séductrice et lui montre une victime attrayante sous la forme d'un jeune homme vierge, il l'apostrophe en ces termes :

- Sors du gouffre! Arrive! A moi! Ton maître

t'appelle ! Toi l'innomée : diablesse originaire ! Rose de l'enfer ! Toi qui fus Hérodiade et quoi encore ? Gundryggia jadis, aujourd'hui Kundry ! A moi, a moi ! »

Kundry est innomée en raison même de son impersonnalité. Pour le magicien, qui sait le passé, le présent et l'avenir, elle n'est Kundry que passagèrement. Elle sera une autre femme demain, tout en restant la même, comme elle le fut dans le passé. Les noms d'Hérodias et de Gundryggia résument, dans sa pensée, tout une série de légendes sur la femme, élément dissolvant quoique nécessaire dans le monde. Une légende allemande raconte qu'Hérodias, passionnément éprise de saint Jean le Précurseur, voulut baiser les lèvres du saint quand, après la décollation, sa tête fut rapportée à Hérode sur un plat ; alors la tête recula et souffla violemment sur Hérodias ; depuis lors, soulevée de terre, Hérodias erre comme un fantôme dans les airs, ne pouvant se reposer sur les buissons que de minuit au premier chant du coq. Cette légende chrétienne est une adaptation de la Saga scandinave de Freya, qui, abandonnée par son époux Odhur, verse dans la nuit des larmes d'or et incessamment est poursuivie par Odhin, dieu des tempêtes. Cette légende elle-même se transforme plus tard et devient la chasse infernale, la chasse nocture des âmes inquiètes et malfaisantes, des striges, à la tête desquelles on voit Hérodias et où l'on reconnait un dérivé du mythe des Walkyries. On voit par quelle association d'idées Wagner rapproche le nom d'Hérodias du nom de *Gundryggia*, forgé par lui pour indiquer l'une des

« migrations », c'est-à-dire l'une des incarnations de Kundry.

Le nom change, l'essence reste. Ainsi le personnage, en apparence si contradictoire et si énigmatique de Kundry, s'explique comme la figure symbolique de la femme, de la femme éternelle, qui revit incessamment, terrible à la fois et douloureuse, pour la félicité et l'angoisse de toutes les créatures.

Jésus de Nazareth et les *Vainqueurs* peuvent donc être considérés comme les études préparatoires à *Parsifal*. Arrivée à ce point, l'élaboration définitive du drame ne fut plus qu'une question de temps. Il fallait une circonstance favorable pour amener l'éclosion ; cette circonstance ne tarda pas à s'offrir.

Longtemps, Wagner avait ardemment désiré posséder une petite propriété où il fût à l'abri du bruit et des importuns. Dans l'été de 1856, il écrivait de Mornex, près de Genève, cette lettre désolée : « Je me consumerai, je deviendrai incapable de travailler désormais, si je ne trouve bientôt une habitation comme il m'en faut une, — une petite maison avec un jardin, loin de toute rumeur et surtout de tout piano ; car, de quelque côté que je me tourne, — même ici, — je suis poursuivi par le tapage de ce damné instrument. Cela m'énerve à ce point que la pensée seule du voisinage d'un piano m'enlève toute envie de travailler. Depuis quatre ans, je cherche en vain cette retraite tant désirée. »

Un hasard heureux, la générosité d'amis dévoués, devait, dès l'année suivante, lui procurer l'accomplissement de son vœu. Au printemps de 1857, vers Pâques, M. et Mme Wesendonck mirent à sa dispo-

sition une petite propriété qu'ils possédaient au hameau de Enge, près de Zurich, et qui se trouvait contiguë à leur propre villa. Wagner s'y installa dans les premiers jours d'avril. C'est là que, le jour du Vendredi-Saint, dans une heure de profonde rêverie poétique, il se ressouvint de Parsifal et du touchant épisode, raconté par Chrétien et Wolfram, de sa rencontre avec les pèlerins le jour du Vendredi-Saint. Ce jour-là, comme il le dit lui-même plus tard, « il entendit ce soupir de la plus profonde pitié, qui jadis retentit de la croix sur le Golgotha, et qui, cette fois, s'échappa de sa propre poitrine ». En quelques heures, il écrivit les vers si tendrement émus qu'il mit plus tard dans la bouche de Gurnemanz et qui expliquent le charme du Vendredi-Saint, ce jour de l'universel repentir et de l'universel pardon, où la nature paraît plus belle, où l'herbe et la fleur arrosées par les larmes du pécheur, sainte rosée, relèvent la tête, où toute créature aspire au Rédempteur et tressaille de joie devant l'homme purifié.

Dès ce moment, *Parsifal* était conçu. Rapidement Wagner esquissa, quelques jours plus tard, un drame dont cette idée, la pitié, fut le centre, avec, pour figure principale, Parsifal devenu à la fois le héros du *renoncement* et de la *compassion*.

Suivant M. H.-S. Chamberlain (1), cette esquisse contenait non seulement des scènes importantes du drame définitif, mais encore des fragments de motifs musicaux. Il est, en outre, à remarquer que cette esquisse est antérieure à l'achèvement du poème

(1) *Notes sur Parsifal* dans la *Revue wagnérienne*, août 1887.

de *Tristan,* car le 25 août 1857, Wagner déclara à quelques amis qu'il ne savait pas encore de quelle manière il ferait le troisième acte de *Tristan,* d'où Parsifal, devenu le centre d'un nouveau drame, venait d'être éliminé; il lui fallait, par conséquent, trouver un autre dénoûment.

L'esquisse de *Parsifal* terminée, Wagner revint à *Siegfried*, dont il termina le deuxième acte, puis il reprit l'ébauche de *Tristan*, auquel il se voua désormais, exclusivement, pendant près de deux ans, jusqu'en 1859. Ensuite, vinrent les années stériles, qui vont de l'automne 1859 à l'été de 1864, les années du *Tannhæuser* à Paris, des projets d'exécution irréalisés de *Tristan* à Vienne, à Stuttgart et à Carlsruhe, des tournées de concerts en Russie, enfin le séjour à Vevey et à Vienne, qui conduisirent le maître à un état de dénûment tel qu'il dut fuir de Vienne pour échapper à ses créanciers. Un hasard prodigieux, providentiel, si l'on veut, mit alors sur sa route le roi de Bavière.

On sait l'enthousiaste admiration que Louis II nourrissait depuis longtemps pour l'auteur de *Lohengrin* et comment il mit Wagner à l'abri de tout souci.

C'est à la prière du jeune monarque que Wagner, il l'a formellement reconnu depuis, reprit, à la fin de l'année 1864, l'esquisse de *Parsifal*, sommairement jetée sur le papier à Zurich, et qu'il établit entièrement le plan définitif du drame.

Ce plan paraît avoir été très développé. A plusieurs reprises, Wagner en donna lecture à ses amis, notamment dans une soirée intime donnée le 14 janvier 1865, à Munich, par Hans de Bulow. Le 26 sep-

tembre suivant, il écrivait à sa vieille amie, Mme Wille : « Mon ardeur au travail absorbe toutes mes forces. Je vais terminer les *Nibelungen* (interrompus depuis 1857) ; un *Parcival* est également ébauché. »

Cette ébauche, qui servit indubitablement au poème définitif, commencé immédiatement après les représentations fameuses de l'*Anneau du Nibelung* sur le théâtre de Bayreuth en 1876, ne nous a pas été conservée ; tout au moins, n'a-t-elle pas été publiée jusqu'ici. M. de Wolzogen, dont on connaît les intéressantes brochures sur les dernières partitions du maître, assure que, dans ce projet, il y avait une scène rappelant le charmant épisode du poème de Chrétien de Troies, reproduite par Wolfram d'Eschenbach, où Parsifal tombe dans une rêverie profonde en voyant sur la neige les trois gouttes de sang de la corneille blessée. Il supprima cet épisode, lors de la composition du poème ; mais la scène de l'apparition de Parsifal pourchassant et blessant un cygne en est évidemment un ressouvenir.

Après tout ce que nous venons de dire, il est superflu d'ajouter que le *Parsifal* de Wagner, tout en étant, au fond, inspiré par les poèmes de Chrétien de Troies et de Wolfram d'Eschenbach, en diffère profondément. Les naïves imaginations des poètes du XIIe et du XIIIe siècles sont devenues une œuvre toute moderne, de psychologie raffinée et de haute philosophie. On peut même dire que la conception de Wagner nous ouvre, sur la vieille légende, une vision plus profonde et toute nouvelle. Les aventures un peu confuses, au milieu desquelles se développe et se dessine laborieusement le caractère du personnage

principal, semblent être devenues un accessoire d'où se dégage maintenant, avec plus de clarté et de relief, un type moral que la poésie du moyen âge n'avait qu'imparfaitement exprimé, trop préoccupée qu'elle était du but social et religieux de l'œuvre qu'elle accomplissait, et entraînée par l'esprit du temps à donner une importance exagérée, tout au moins selon notre point de vue actuel, à la peinture des mœurs, des tendances et des aspirations passagères de l'époque.

Au fond, Perceval et Parsifal sont le même être inconscient, la même âme candide et pure, qui n'arrive à la pleine possession d'elle-même que par la pratique douloureuse de la vie. Seulement, il y a entre le héros de Chrétien et celui de Wagner toute la distance qui sépare moralement et historiquement le XIX[e] siècle du XII[e]. Bien que venant immédiatement après Chrétien de Troies, Wolfram d'Eschenbach, — en quoi il était bien de la race qui devait produire Kant, — avait déjà ajouté à la physionomie morale du Perceval français un trait qui le rendait, en quelque sorte, plus germanique.

Le point autour duquel tourne tout le poème de Wolfram est le *doute* :

Ist zwivel herzen nachgebur
Das muoz der zele werden sür.

Le doute est proche voisin du cœur, et fait souffrir l'âme, dit-il ; et son ouvrage n'a d'autre portée philosophique que de nous montrer comment Parzival surmonte ce doute par la fermeté avec laquelle, malgré les hésitations de son esprit et l'incertitude de ses résolutions,

il poursuit son but, qui est de devenir un chevalier parfait. C'est bien là la conception d'un poete qui écrivait au temps où l'Eglise et la chevalerie représentaient l'ordre moral et social dans leur plus complète expression, et où le doute à l'égard des vérités proclamées par l'Eglise était considéré comme le *crime absolu*.

Tout autre est le thème moral de Wagner. Son héros n'est pas un esprit en proie à l'incertitude religieuse, ce n'est pas une sorte de Faust du XII[e] siècle. Parsifal ne connait aucune espèce de doute ; il passe dans le monde, c'est-à-dire dans le drame, sans aucun souci des croyances ; tout, en revanche, est tourné chez lui vers la vie émotionnelle : c'est une âme pure et simple d'enfant qui entre dans l'existence avec la seule notion de sa jeune force et la véhémence de ses désirs, inconsciente d'abord du monde de sentiments qui sommeille en elle, mais tout disposée, par sa pureté et sa sincérité mêmes, à répondre plus vite au premier appel de la pitié. Wagner nous montre cette âme s'éclairant peu à peu, se développant par l'épreuve des réalités douloureuses, et s'élevant, par la sympathie à toute douleur, jusqu'au sentiment le plus purement humain que les philosophies et les religions aient proclamé : la *Pitié compatissante*.

Telle est l'idée fondamentale. Ce que Wagner emprunte à la vieille légende se trouve ainsi plus rapproché de nous. Car il est à remarquer que cette idée de *pitié* dont le *Parsifal* est la plus haute glorification dans la poésie moderne, traverse toute la littérature de ce siècle, interprétée par les poetes les plus divers dans le même sens que par Wagner. Tout

l'œuvre de Victor Hugo, pour ne citer que lui, est imprégné de cette idée ; et le poète n'a jamais été plus élevé, plus éloquent, plus persuasif qu'en lançant l'anathème à la colère et à la haine, en priant pour les humbles, en évoquant, au milieu des grands faits du passé ou du présent, la douce image de la Pitié.

Ce n'est pas dans la littérature seulement, mais dans les mœurs, dans les relations sociales, jusque dans la vie politique qu'un même et universel mouvement a poussé les esprits pendant toute la première moitié du siècle vers une sorte d'apaisement général. Des querelles séculaires de peuples à peuples se sont subitement éteintes ; les haines de classes ont disparu ; avec un généreux élan, les plus grands esprits se sont passionnément dépensés à la recherche d'un adoucissement aux incompatibilités sociales ; la guerre même s'est humanisée ; ç'a été, en un mot, comme un grand souffle de charité qui a passé sur le vieux monde, et qui, pour un moment tout au moins, nous a rapprochés tout à coup de l'idéal du christianisme primitif proclamant l'égalité des hommes en face du monde païen et instituant la loi de pardon et d'amour.

Parsifal n'est autre chose qu'un hymne magnifique à ce haut sentiment.

On a souvent reproché à Wagner le choix qu'il fait de sujets sortant des habitudes d'esprit du public, s'écartant des tendances générales de ce temps. Le reproche, sans grande portée d'ailleurs, est mal fondé. *Parsifal*, qui est par son caractère mystique une conception en apparence très éloignée de l'actualité, est en réalité, de toutes les œuvres modernes, celle

qu'on peut dire le plus profondément imprégnée de l'esprit du siècle.

Il ne faut pas croire que Wagner, en empruntant la plupart de ses sujets au moyen âge, ait cédé à une prédilection d'archéologue et de philologue. Wagner a naturellement étudié ses sources, et il a su tout ce que la philologie et les sciences historiques ont recueilli et reconstitué des idées, des mœurs, des coutumes, des façons d'être du XIIe siècle. Mais il ne s'est servi de ces renseignements que pour donner à ses personnages la physionomie et l'allure d'un temps assez éloigné du nôtre pour paraître fabuleux, et pour constituer de la sorte autour de l'action, par un recul, une atmosphère qui l'élevât au-dessus de la réalité stricte.

C'est dans le même esprit qu'il accueille les fabulations de l'antique légende : le Graal et sa chevalerie; la lance qui saigne ; les enchantements du magicien Klingsor. L'auteur ne nous dit même pas quel est son point de vue particulier à l'égard de ces croyances d'un autre âge. Il les reproduit simplement comme autant de symboles, avec le sens que leur avait donné le moyen âge, sans y attacher autrement d'importance. Elles n'ont pas de signification spéciale à ses yeux ; elles ne l'intéressent qu'autant qu'elles sont des moyens expressifs propres à mettre plus puissamment en relief l'idée morale, la synthèse philosophique du sujet. Les créations de l'imagination et de la poésie populaires ont, sous ce rapport, une force suggestive tout à fait extraordinaire. Aussi, Wagner les conserve-t-il précieusement comme des signes graphiques connus.

Pour le reste, la légende primitive subit de notables modifications ; elle est, pour ainsi dire, transformée complètement par le *but nouveau* auquel Wagner fait servir les symboles anciens. Il est certain, par exemple, que, chez Chrétien de Troies, il y a, dans le personnage de Perceval, une tendance très marquée à la pitié et à la compassion. Mais combien est plus large l'idée autour de laquelle évolue le drame wagnérien et avec quel relief cette idée domine toute l'œuvre! La pitié de Chrétien de Troies et de Wolfram ne s'interdit aucune des violences, elle se glorifie même de tous les coups de force qu'autorisaient l'état des mœurs et les besoins de la société d'alors. Le type du moyen âge est, en quelque sorte, à double face ; Perceval le Gallois pleure la mort de sa mère, défend la vertu des femmes, s'émeut de la blessure et des douleurs du roi Pêcheur ; le récit de la mort du Christ lui arrache des larmes, et il s'humilie pieusement devant les saints ermites; mais il « occit » sans scrupule tout adversaire qui lui résiste, il est sans merci pour le mécréant ; il est humain selon l'idée catholique. Des vieux héroïsmes, la religion a laissé subsister dans cette âme disciplinée par elle, l'amour du sang et le désir de la lutte.

Parsifal plane bien au-dessus de cette conception par trop orthodoxe. Sa compassion est universelle ; elle s'étend à toutes les créatures, au moral comme au physique : c'est le pur sentiment humain dégagé de toute étroitesse, de toute mixture ecclésiastique. C'est par là que Parsifal est une figure très différente de Perceval, bien que l'une dérive évidemment de l'autre. Wagner, a ajouté au type primitif tout

un ensemble de traits qui sont bien à lui et que l'on ne conçoit même pas en dehors de sa personnalité. Il serait superflu d'insister ici sur ce point après avoir exposé toute la genèse de l'œuvre et montré de combien d'éléments assemblés de divers côtés, mais convergeant tous vers un même but, elle est composée. Cependant il ne sera pas inutile de rappeler un trait de caractère, tout à fait singulier chez Wagner et qui a frappé tous ceux qui l'ont connu ; je veux parler de son extrême sensibilité. Le comte Gobineau disait de lui : « Il ne pourra jamais être complètement heureux, parce qu'il aura toujours autour de lui quelqu'un dont il devra partager la peine. » Mme Judith Gautier a raconté l'histoire touchante d'un chien blessé recueilli par lui sur la grande route et auquel, pendant des semaines, il prodigua des soins quasi paternels (1). On sait sa campagne contre la vivisection, qu'il considérait comme un inutile martyre infligé aux bêtes (2). Partout, dans ses lettres à ses amis, Liszt, Uhlig, Heine, il manifeste une pitié extraordinaire pour les animaux et l'horreur que lui inspire « l'effroyable insensibilité des hommes ». Le volume d'esquisses, de pensées et de fragments (3),

---

(1) « La composition des *Maîtres Chanteurs* fut arrêtée pendant de longs mois par le fait d'un misérable chien errant, malade et abandonné, que Wagner, alors à Zurich, avait recueilli et tâchait de guérir. Le chien lui avait fait une mauvaise morsure à la main droite, et la plaie était devenue assez douloureuse pour l'empêcher absolument d'écrire ». *Richard Wagner et son œuvre poétique*, par Judith Gautier. Paris, Charavay frères, 1882.

(2) Voir la *Lettre ouverte* qu'il adressa à M. Ernest von Weber, auteur d'une brochure antivivisectionniste publiée sous ce titre : *les Chambres de supplice de la science*. — *Bayreuther Blætter*, 1879, livraison d'octobre.

(3) *Œuvres posthumes*, 1 vol. in-8°, Breitkopf et Hærtel, Leipzig, 1884.

publié après sa mort, est plein de sentences sur la Compassion, la compassion pour les bêtes surtout. C'est un trait qu'il a d'ailleurs de commun avec Schopenhauer. On sait que le philosophe francfortois protesta, lui aussi, avec fureur contre l'abus de la vivisection. - Il faut, disait-il, être complètement aveugle ou totalement chloroformé par la - puanteur judaïque - pour ne pas voir qu'au fond l'animal est la même chose que nous et qu'il n'en diffère que par accident. - Son chien était un véritable personnage. Schopenhauer trouvait en lui l'emblème de la fidélité, et il le mentionne dans son testament. A peu près comme Wagner, qui fit inhumer son chien à côté de la tombe qu'il s'était destinée à lui-même, dans le parc de sa villa Wahnfried, et à qui il fit placer une plaque tumulaire avec cette inscription : - Ici Russ repose et attend -. Il n'y a là, d'ailleurs, aucune imitation. Longtemps avant qu'il connût la philosophie de Schopenhauer, Wagner avait exprimé, dans ses lettres à ses amis, des sentiments et des idées analogues, pour ne pas dire identiques à celles de Schopenhauer. En un mot, il a été lui-même, toute sa vie, l'être compatissant qu'il a voulu que fût le héros de sa dernière œuvre. Parsifal pourrait être dit un reflet idéalisé de lui-même ; et c'est pourquoi cette pitié compatissante qu'il avait en lui, Wagner la chante dans son ultime poème, avec une si profonde sincérité et une éloquence si persuasive, comme la plus noble vertu, comme le plus élevé sentiment du cœur humain, la haute puissance, la science pure.

Après cela, il est superflu de déclarer que *Parsifal* n'est pas la glorification d'un dogme religieux. Cette

intention a été communément attribuée à Wagner au moment de l'apparition de *Parsifal*. On parla de sa conversion au catholicisme opérée par Liszt. Les commentateurs allemands surtout se sont livrés sur ce thème à une débauche de considérations dont plusieurs ne laissent pas d'être plaisantes. Quelques-uns sont allés jusqu'à faire de Wagner l'apôtre et le fondateur d'une religion nouvelle, qu'on a même dénommée le néo-christianisme et qui, non moins cruelle que le catholicisme, aboutit à la campagne acharnée contre le judaïsme dont on a vu, dans différents pays, les regrettables conséquences. Dans le camp opposé, on a rendu Wagner responsable de cette explosion de haine contre les juifs. S'il n'est pas tout à fait étranger à ce mouvement, il importe cependant d'affirmer que la responsabilité de ce déchaînement antisémitique remonte tout d'abord à Schopenhauer et à ses disciples, en second lieu et surtout au fanatisme étroit et grossier de quelques prédicateurs protestants, aussi intolérants dans leur cléricalisme que les plus fanatiques des catholiques. Wagner ne s'est jamais mêlé à cette secte. Théoriquement, et artistiquement surtout, il a combattu, avec violence quelquefois, l'esprit et la tendance du judaïsme ; mais son respect de la liberté de penser et du droit de chacun à la vie l'a toujours empêché de mettre en pratique les doctrines qu'il affirmait en principe seulement.

Quant à ses sentiments religieux, ils seraient assez difficiles à définir et à classer. Certes, comme tout grand artiste, Wagner a été une âme profondément religieuse, c'est-à-dire croyante. Mais sa foi ne s'est

jamais fixée à un dogme. Si Wagner a eu une religion, c'est une religion toute personnelle, philosophique, simplement métaphysique, sans aucun rapport avec une orthodoxie quelconque. A la vérité, il se dégage de l'ensemble de *Parsifal* comme un parfum d'encens, une sensation très prononcée de mysticité, provoquée par le caractère solennel des grandes scènes du drame qui sont inspirées incontestablement par les mystères et les offices de l'Eglise romaine; mais c'est là un effet plutôt superficiel et extérieur, si l'on peut ainsi dire; Wagner n'a voulu ni parodier ni renouveler au théâtre les cérémonies d'aucun culte déterminé. Sa pensée est plus haute et plus générale, tout ensemble. L'universalité même de ses opinions en matière religieuse exclut toute tendance étroite vers un système cordonné de dogmes et de pratiques. Il est également éloigné du mysticisme, plus mondain que philosophique, qui inspira tant d'œuvres d'autres de ses contemporains, et du mysticisme sincèrement religieux des grands écrivains de l'Eglise catholique. Cela s'explique, non seulement par les tendances propres de son esprit, mais encore par les éléments très divers qui se mêlent et se confondent dans sa conception de l'idée religieuse.

Elevé dans le sévère milieu de l'orthodoxie protestante (1), placé plus tard en contact avec les splendeurs un peu théâtrales de l'Eglise catholique de Dresde (2), il subit ensuite l'influence des idées

(1) Il fut élève de l'Ecole Saint Thomas, à Leipzig.

(2) On sait que les rois de Saxe, quoique souverains d'un pays essentiellement protestant, sont catholiques, et que les cérémonies du culte, à l'église de la Cour, ont un grand éclat.

religieuses humanitaires des philosophes de l'école de Kant et de Hegel, surtout de Feuerbach (1), qui fut son ami. La lecture des poètes et des philosophes orientaux le conduisit finalement aux pures spéculations du panthéisme et du bouddhisme, qu'il avait depuis longtemps adoptées avant d'en retrouver la formule philosophique dans les écrits de Schopenhauer.

Si vous voulez être exactement renseigné sur les véritables sentiments de Wagner en matière de religion, ouvrez sa correspondance avec Liszt. Celui-ci avait fait son éducation philosophique à une autre école, celle de Lamennais, de George Sand, de Montalembert et de Lacordaire; il eut toujours des tendances très prononcées à la religiosité. Tout jeune encore, il voulait déjà entrer dans les ordres; même dans le plein de sa carrière, si agitée et si remplie de virtuose, il eut de fréquents retours vers les idées mystiques de sa première jeunesse. Il finit, on le sait, par recevoir, à Rome, les ordres mineurs. La sincérité de ses convictions et de ses aspirations sur ce point ne peut être suspectée; ses sentiments religieux n'étaient nullement affectés et ils se font jour jusque dans ses lettres à Wagner qui n'était pas même théiste. C'est surtout à la fin de son séjour à Weimar, de 1854 à 1860, que Liszt aborde fréquemment ce chapitre dans ses confidences à son ami. A

(1) Feuerbach, disciple de Hegel, mais esprit beaucoup plus radical, est une sorte de Proudhon allemand, dont les écrits semblent avoir eu une grande influence sur la jeunesse de Wagner. Il n'est pas douteux que c'est leur action qui détermina Wagner à prendre fait et cause pour la révolution de 1848.

une lettre désespérée de Wagner, il répond en ces termes : « Laisse-toi convertir à la foi, — il y a un bonheur, et c'est le seul, le vrai, l'éternel. Raille ce sentiment tant que tu voudras, je n'arrêterai pas d'y voir, d'y espérer le salut. *Par le Christ, par la souffrance résignée en Dieu,* nous viendront le salut et la délivrance. »

Wagner reste absolument indifférent à ces suggestions, et, loin d'y donner suite, il cherche, à son tour, à convertir Liszt à la philosophie de Schopenhauer, « le plus grand philosophe depuis Kant », lui dit-il dans une lettre de 1854.

« Son idée de l'anéantissement final du Vouloir-vivre est terriblement sévère, mais elle est salutaire, et magnifiquement. — Cette pensée, ajoute-t-il, n'est pas nouvelle pour moi ; mais nul ne peut la comprendre, s'il ne la porte déjà en lui-même. » Il s'enflamme là-dessus, et longuement il développe à Liszt les beautés de la théorie morale du philosophe dont l'œuvre avait été, comme il dit, « un cadeau tombé du ciel dans sa solitude ».

Plus tard, dans une lettre datée de Londres (juin 1855), il s'explique en détail sur le christianisme, à propos du projet de Liszt d'écrire un poème symphonique sur la donnée de la *Divine Comédie* de Dante. Il y déclare tout net que, philosophiquement, l'œuvre du grand Italien n'a pu le satisfaire, car elle lui semble n'avoir qu'un but, celui de démontrer, suivant la doctrine catholique, l'existence d'un seul Dieu, « qui a créé pour sa propre glorification l'enfer de la vie, dont il m'impose la souffrance sans, d'ailleurs, que son existence, répudiée par ma conscience, en demeure moins problématique ».

Le problème à résoudre dans cette affaire, continue-t-il, a toujours été de confectionner un Dieu en vue de ce monde effroyable au delà duquel il n'y a rien; un Dieu qui nous fasse paraître illusoires les atroces douleurs de l'existence, et, au contraire, nous laisse paraître très réelles et susceptibles d'être goûtées consciencieusement les joies de la rédemption tant désirée. Cela peut être excellent pour le bourgeois, — particulièrement pour le bourgeois anglais; — aussi s'entend-il très bien avec ce Dieu; il conclut avec lui une sorte de contrat en vertu duquel, et moyennant l'exécution d'un certain nombre de clauses déterminées, il reçoit, en récompense d'un nombre égal de faillites dans ce bas monde, la félicité éternelle dans l'autre. Qu'avons-nous à voir avec ces vulgaires imaginations (1) ?

Puis il expose à Liszt le fond de ses idées sur la nature humaine et la divinité. Le morceau est curieux et vaut d'être cité en entier. Liszt, un jour, s'était exprimé à ce propos en s'appropriant cette banale définition de l'homme : une intelligence servie par des organes. Wagner n'admet pas cette définition, car la plupart des hommes, dit-il, n'ont que les organes, non l'intelligence, du moins dans le sens donné à ce mot par Liszt.

Je comprends la chose tout autrement, écrit-il ; et voici comment : l'homme (de même que tout animal) est une volonté de vivre qui se crée à elle-même ses organes, selon ses besoins, et qui, parmi ces organes se crée aussi un intellect, c'est-à-dire un organe capable de comprendre le monde extérieur, afin de faire servir

(1) Rappelons, à ce propos, le mot de Schopenhauer sur la religion : c'est la *métaphysique du peuple*, disait-il, en comprenant ce mot peuple au sens intellectuel, sans acception de rang social ou de fortune. « Il y a une poésie populaire, une sagesse populaire exprimée dans les proverbes, il faut aussi qu'il y ait une métaphysique populaire, car les hommes ont absolument besoin d'une interprétation de la vie; et elle doit être mesurée à la puissance de leur esprit. De là, le vêtement allégorique dont la vérité se couvre. Les diverses religions ne sont que les diverses figures sous lesquelles le peuple essaie de saisir une vérité qu'il ne peut embrasser et se la représente. » *Parerga und Paralipomena*, § 175.

ce monde extérieur à la satisfaction du besoin de vivre. L'homme normal est, par conséquent, celui dans lequel cet organe fait pour le monde extérieur et dont la fonction est de percevoir, comme celle de l'estomac est de digérer, possède la force nécessaire pour procurer satisfaction au besoin de vivre; ce besoin de vivre, — dans l'homme normal, — n'est pas autre chose que le besoin de se nourrir et le besoin de se perpétuer; car le Vouloir-vivre, cause métaphysique fondamentale de tout être, n'a d'autre but que la vie même, c'est-à-dire : se nourrir et se reproduire éternellement. Cette tendance est dans la pierre brute, dans la plante la plus délicate, tout comme dans l'animal humain; seulement, les organes de cette volonté sont différents, selon qu'elle est arrivée à un plus haut degré d'objectivité, et qu'elle doit, par conséquent, donner satisfaction à une somme toujours plus grande de besoins toujours plus difficiles à contenter.

Cette conception, on en conviendra, n'a rien de mystique ni de religieux; c'est la pure doctrine de Schopenhauer.

Les conclusions auxquelles ces prémisses conduisent Wagner sont extrêmement curieuses.

Pour lui, l'organe spécial qui s'appelle l'intellect ne se développe même pas assez chez la plupart des hommes pour donner satisfaction à leur besoin de vivre; chez certains individus, au contraire, il se développe d'une façon à ce point exagérée qu'ils se soustraient, temporairement du moins, à la servitude du Vouloir-vivre, et arrivent ainsi à contempler sans volonté, c'est-à-dire d'une façon esthétique, les objets du monde extérieur :

Ces objets du monde extérieur ainsi perçus sans volonté sont, dit-il, l'image idéale de la vie, à la conservation et à la reproduction de laquelle se consacre l'*artiste*. Chez les natures vigoureuses, l'émotion éveillée par le spectacle du monde extérieur peut aller jusqu'à l'oubli prolongé des besoins propres originaires et personnels du Vouloir, — jusqu'à la sympathie compatissante aux objets extérieurs, et cela pour

eux-mêmes, sans aucune arrière-pensée d'intérêt personnel. La question est de savoir quelle est la chose que nous contemplons dans cet état anormal, et si notre sympathie est une *compassion dans la joie* ou une *compassion dans la souffrance* (1).

La réponse à cette question, les véritables génies et les vrais saints de tous les temps nous l'ont donnée en disant qu'ils n'ont vu partout que souffrance et n'ont ressenti que la compassion dans la souffrance. C'est qu'ils ont reconnu la condition *normale* de tout être vivant et le caractère épouvantable, éternellement contradictoire de la volonté de vivre commune à tous les êtres vivants, se dévorant elle-même et ne voulant aveuglément qu'elle-même. La cruauté

---

(1) Tout cet exposé est emprunté à Schopenhauer, qui admet comme racine (cause) première de l'Etre, un principe inconnu, une *x*, qu'aucun terme ne peut traduire, mais dont le mot Volonté, — au sens très général de *Force*, — est l'expression la moins inexacte. La volonté (force) qui, prise en elle-même, est un désir aveugle et inconscient de vivre, après s'être développée dans la nature inorganique, le règne végétal et le règne animal, arrive dans le cerveau humain à la conscience claire d'elle même. Alors se produit un fait merveilleux. L'homme comprend que la réalité est une illusion, car il sent que la vie est une douleur ; que le mieux pour la volonté, c'est donc de se nier elle-même, car du même coup tombent l'effort et la souffrance qui en est inséparable. Il n'y a pas, en effet, d'autre alternative ; il faut, ou bien que la volonté, prenant au sérieux tout le monde qui l'entoure, veuille maintenant, avec une connaissance pleine et entière, ce qu'elle n'avait voulu jusque-là (dans le monde inorganique) que sans connaissance, comme appétit aveugle, et qu'elle s'attache de plus en plus à la vie ; c'est l'affirmation du Vouloir-vivre ; — ou bien il faut que la volonté, éclairée par la connaissance du monde, cesse son vouloir ; et que, dans tous les phénomènes qui la sollicitent à agir, elle trouve non des motifs d'actions, mais des empêchements et des apaisements, pour arriver ainsi à la liberté parfaite par le parfait repos : c'est la négation du *Vouloir-vivre*. C'est de cette antithèse que Schopenhauer fait découler toute la morale. L'affirmation ardente du vouloir-vivre n'est autre chose que l'égoïsme source de toute méchanceté et de tout vice. L'individualisme n'a aucun caractère moral. Il faut, au contraire, pour entrer dans le domaine de la moralité, reconnaître que le *moi* n'est rien, que le principe d'individuation n'a qu'une valeur illusoire ; que la diversité des êtres a sa racine dans un même être, que tout ce qui est, manifeste la Volonté. Celui qui a reconnu cette identité de tous les êtres ne distingue plus entre lui-même et les autres ; il jouit de leurs joies comme de ses joies ; il souffre de leurs douleurs comme de ses douleurs. La base de la morale, c'est donc la sympathie, la compassion, ou comme le dit encore Schopenhauer, la pitié, la charité, l'amour du prochain.

décevante de cette volonté qui ne voit dans l'amour sensuel que sa propre reproduction s'est ainsi trouvée répercutée dans l'organe même de la perception, qui, normalement, est au service de cette même volonté dans l'organe que celle-ci s'est créé pour elle-même (l'intellect); si bien que, dans cet état anormal et sympathique, l'intellect cherche à se soustraire pour jamais à cette servitude, c'est-à-dire à vouloir l'anéantissement complet de la volonté même de vivre. Au fond, cette négation de la volonté est l'action propre des saints; les premiers saints du christianisme, trop naïfs et encore sous l'influence des dogmes du judaïsme, ont pu ne pas se douter que cette négation, pour être complète, doit aboutir à l'anéantissement complet de la conscience de soi, — il n'y a pas d'autre conscience que l'individuelle et la personnelle; leur imagination encore asservie a pu se représenter l'état de rédemption comme une continuation éternelle de la vie renouvelée en dehors de la nature; nous, nous ne pouvons nous laisser illusionner sur la portée morale de leur renoncement; la vérité, c'est qu'ils n'ont pas aspiré à autre chose qu'à l'anéantissement de leur personnalité individuelle, c'est-à-dire de leur être.

Cette aspiration profonde se trouve plus pure et plus significative dans la plus vieille et la plus sainte des religions humaines, dans la doctrine des brahmanes, particulièrement dans celle de Bouddha, qui en est l'expression la plus complète et la plus sublime. Elle part, il est vrai, du mythe de la création du monde par Dieu; seulement, dans cet acte de la Divinité, elle voit, non pas un bienfait, mais un péché de Brahma, péché que Brahma expie en se transformant lui-même en ce monde, dont il subit, comme châtiment, les atroces douleurs; péché qui se rachète aussi dans les saints par la négation complète du Vouloir-vivre, pénétrés qu'ils sont tout entiers de la sympathie à tout ce qui souffre, par laquelle ils entrent dans le Nirwana, c'est-à-dire le pays du non-être. Bouddha a été l'un de ces saints; suivant sa doctrine de la migration des âmes, tout être vivant doit renaître sous la forme d'un autre être, auquel, si pure qu'ait été sa vie, il aura fait éprouver une douleur, et cela afin qu'il apprenne lui-même à connaître cette douleur; et cette migration douloureuse ne doit prendre fin, il ne cessera par conséquent de renaître qu'après avoir accompli, à la suite d'une renaissance, une vie entière sans faire de mal à quoi que ce soit, et être arrivé ainsi, par sympathie pour les autres êtres, à la négation de son propre Vouloir-vivre.

Tout ceci est emprunté à la morale de Schopenhauer, qui elle-même est un dérivé des écoles philosophiques de l'Inde. Wagner ajoute avec un enthousiasme bien légitime :

Combien cette théorie est plus élevée et plus satisfaisante que le dogme chrétien-judaïque d'après lequel il suffit que l'homme, — l'animal qui souffre a naturellement été destiné à le servir !! — se montre, pendant une courte vie, docile aux enseignements de l'Église, pour mener ensuite une vie très agréable pendant toute l'éternité, tandis que ceux qui ne se seront pas courbés auront à subir le martyre tout aussi éternellement. — Reconnaissons plutôt que le christianisme nous apparaît comme une doctrine absolument contradictoire, parce que nous ne le connaissons qu'adultéré par le judaïsme égoïste ; les investigations modernes ont d'ailleurs démontré que le christianisme pur de tout mélange n'est autre chose qu'une branche du vénérable bouddhisme, parvenu jusqu'aux côtes de la Méditerranée à la suite de l'expédition d'Alexandre aux Indes. Dans le christianisme primitif, se reconnaissent encore les traits essentiels du renoncement au Vouloir-vivre et le désir de la destruction du monde, c'est-à-dire de la cessation de la vie..

Telles sont les idées de Wagner au moment de la pleine maturité de son esprit, au moment même où il conçoit *Tristan* et où il trace l'esquisse du drame bouddhique *les Vainqueurs*, dont nous venons d'indiquer les rapports étroits avec *Parsifal*. Il me semble impossible d'admettre un retour postérieur vers « la religion » après une confession aussi énergiquement formulée contre le catholicisme. Tout au plus pourrait-on voir dans *Parsifal* une sorte de glorification poétique de ce christianisme primitif, dégagé de tout mélange judaïque, dont Wagner parle à la fin de sa lettre à Liszt. Mais il me semble plus juste de lui appliquer cette pensée de Schopenhauer : « Nul homme religieux ne parvient à être philosophe ; il

n'en a pas besoin. Et nul homme vraiment philosophe n'est religieux; il marche sans lisières, non sans péril, mais librement. - Ainsi fit Wagner.

On ne peut nier, cependant, qu'il n'ait été beaucoup préoccupé par la question religieuse ; il a toujours, dans ses écrits, reconnu les liens qui unissent l'art à la religion. Seulement, il faut prendre avec lui le mot - religion - dans son sens métaphysique. On peut même dire que les deux concepts sont, en quelque sorte, adéquats chez lui, qu'ils se recouvrent. - Dans le domaine apparemment si éloigné de la religion, je n'ai jamais cherché que mon art -, disait-il en 1864, dans la brochure qu'il écrivit, à la demande du roi Louis II de Bavière, sur les rapports de la *Religion et de l'Etat*. En 1850, il avait déjà dit la même chose; en 1880, il répète plus nettement encore : - Si l'on me demandait : Voulez-voas fonder une religion ? je répondrais que cela est impossible; mes idées à ce sujet ne me sont venues que comme artiste créateur. - Et dans le dernier de ses écrits théoriques, *Art et Religion*, où revient la théorie aimée du renoncement à la Volonté de vivre, où le christianisme est encore une fois montré pareil aux religions hindoues, l'art est formellement indiqué comme étant la forme de religion qui seule pourra, par la compassion, élever le peuple de la pratique inintelligente de la vie à la pratique raisonnée du principe fondamental de l'unité des âmes, c'est-à-dire de l'amour universel, de la charité, sur qui doit se fonder le socialisme raisonné et chrétien.

C'est vraisemblablement de cet écrit, contem-

porain de *Parsifal*, que l'on a déduit la légende du néo-christianisme fondé par Wagner. A le bien regarder, il est difficile d'y voir autre chose que la conclusion logique des autres écrits philosophiques dans lesquels le maître invariablement définit l'art : un élément libérateur transformant le monde des apparences idéales, nous livrant ainsi le secret du bonheur de l'Humanité, qui est dans le renoncement des Désirs égoïstes et dans l'approximation de l'universelle Harmonie par la Pitié à tous les êtres vivants (1).

En cela Wagner est bien dans la tradition de tous les grands artistes et esthéticiens allemands, aux yeux desquels l'Art n'est pas un pur objet de luxe, mais quelque chose de surhumain, de surnaturel, une révélation corroborant les mythes et les symboles des religions positives et plus particulièrement de la religion chrétienne. Déjà en 1852, il avait dit, dans une de ses plus belles lettres à Théodore Uhlig, que l'Art n'était autre chose que « l'expression de l'infini Désir de l'homme vers le Mieux. » En 1882, dans l'article daté de Venise, 1er novembre (2), et consacré au souvenir des représentations de *Parsifal* qui venaient d'avoir lieu, il écrivait encore : « Oublier

(1) Ce dernier écrit philosophique de Wagner l'amène, en somme, à une conclusion optimiste. Le pessimisme de Schopenhauer aboutit chez lui à la création incessante par l'art d'une vie meilleure et plus vivante. Voir, sur cet intéressant sujet, les remarquables études de M. Teodor de Wyzewa sur la *Religion de R. Wagner et la religion du comte Léon Tolstoï*. — *Revue wagnérienne*, octobre 1885, et le *Pessimisme de R. Wagner*, ibid., juillet 1885, et aussi l'article de M. Ed. Rod sur *Wagner et l'Esthétique allemande* dans la *Revue contemporaine* du 25 juillet 1885.

(2) *Bayreuther Blätter*.

dans la contemplation de l'œuvre d'art, — rêvée mais vraie, — le monde réel du mensonge, c'est la récompense pour la douloureuse nécessité qui nous a forcés de reconnaître que ce monde n'est que misère. -

Ainsi quand, à la fin de *Parsifal,* du haut de la coupole illuminée, tombent ces mots :

Hœchsten Heiles Wunder :	Miracle du suprême salut :
Erlœsung dem Erlœser.	Rédemption au Rédempteur.

on a l'impression d'une sorte de délivrance.

Dans sa première rédaction du poème, Wagner terminait le drame par deux vers qui en donnaient la synthèse philosophique :

Gross ist der Zauber des Begehrens,	Grande est la force du Désir.
Grosser ist die Kraft des Entsagens.	Plus grande la force du renon- [cement.

Il a remplacé cette sentence morale, dans la version définitive, par les simples mots que nous avons cités plus haut : *Erlœsung dem Erlœser.* L'idée est infiniment plus poétique, parce qu'elle est de pur sentiment. A mesure que cette hymne de reconnaissance émue s'élève lentement vers les hauteurs, chantée par les voix pures d'enfants et portée par des accords de plus en plus éthérés de l'orchestre, il semble qu'un moment, nous planions au-dessus du monde réel, dans l'illusion bienfaisante d'un détachement de la terre. Cette impression est générale et se trouve confirmée par l'aveu naïf d'une foule d'auditeurs. Les uns avouent, en sortant du spectacle de *Parsifal*, avoir ressenti des sensations analogues à celles qu'ils éprouvaient, étant enfants, en entrant dans une grande église. D'autres, les femmes surtout, sont

saisis d'une émotion si forte qu'ils ne peuvent s'empêcher de verser des larmes. A quelqu'un qui s'étonnait de la voir pleurer, une femme répondit simplement : « Cela me rappelle ma première communion. » « Je ne sais qu'une chose plus belle que *Parsifal*, c'est n'importe quelle messe basse dans n'importe quelle église », dit M. Alfred Ernst (1).

Autant d'expressions différentes d'un même sentiment juste. La pratique confirme ici la théorie esthétique des philosophes allemands : le sentiment artistique, l'impression produite par l'œuvre, doit se confondre, en quelque sorte, avec le sentiment religieux.

Au moyen âge la Religion s'était faite Art, afin d'expliquer au peuple les symboles de la Foi et de faire pénétrer plus profondément en lui le sens des mythes sacrés.

Par un miracle du génie, avec *Parsifal*, l'Art est redevenu *Religion*, il porte en lui-même sa propre fin, et ses symboles sont ceux-mêmes de la vie nouvelle.

C'est par là que *Parsifal* est une œuvre d'art absolument unique. Je n'en connais pas qui touche plus directement l'éternel problème de l'Humanité et qui jette sur nos doutes et nos contradictions une plus consolante illusion.

(1) *Richard Wagner et le drame contemporain*, par Alfred Ernst (Paris, Librairie nouvelle, 1887), l'un des meilleurs ouvrages français sur l'ensemble de l'œuvre de Wagner.





L'EXÉCUTION

Le poème de *Parsifal* parut en librairie le 25 décembre 1877. Aussitôt après les représentations de l'*Anneau du Nibelung* sur le théâtre de Bayreuth en 1876, Wagner avait repris son ébauche de 1864, et déjà, dans les premiers mois de 1877, le drame tout entier était écrit. Wagner, toutefois, le garda par devers lui, quelques mois encore ; il ne le livra à l'impression qu'à la fin de novembre, après y avoir mis la dernière main et arrêté définitivement le texte *ne varietur*.

Il ne paraît pas qu'à ce moment la composition musicale de l'œuvre ait été bien avancée. Wagner, il est vrai, assure, en plusieurs endroits de ses écrits et de ses lettres, que ses principaux thèmes musicaux se présentaient à lui pendant le travail de l'élaboration poétique et simultanément, de sorte que, le poème une fois terminé, il avait en même temps l'esquisse complète de la musique. Il n'en

fallut pas moins cinq années avant que la partition ne fût complètement achevée.

On a des renseignements très précis sur les diverses phases de la composition (1). Le premier acte fut commencé et terminé dans l'hiver de 1877-1878. Le prélude, qui expose les principaux thèmes de la partition, était déjà complètement instrumenté à la date du 25 décembre 1878. Ce jour-là, à l'occasion de l'anniversaire de sa femme, Mme Cosima Wagner, le maitre se donna la satisfaction de le faire exécuter pour lui seul, sur des parties dont l'encre était à peine séchée. Le duc de Meiningen avait mis sa chapelle à la disposition de Wagner ; le jour de Noël, à huit heures du matin, les musiciens furent convoqués chez lui, et, dans la grande salle de Wahnfried, eut lieu la première lecture du premier fragment complètement écrit de l'œuvre. Le soir, devant un cercle d'amis, le prélude fut répété, par la même chapelle, après une série d'œuvres que le maitre se donna le plaisir de diriger : l'ouverture *Zur Weihe des Hauses* et l'ouverture d'*Egmont*, de Beethoven, les symphonies en *la* et en *fa* du même et le *Siegfried Idyll*. Le prélude venait tout à fait à la fin de ce concert intime.

Wagner aimait beaucoup à s'entendre, c'est-à-dire à se rendre compte par lui-même de la réalisation de sa pensée. Que de fois, dans ses lettres, il gémit et se lamente à propos de *Lohengrin* que toute l'Allemagne acclamait, tandis que lui-même n'en avait

(1) M. J. Van Santen Kolff a donné toute l'histoire de l'œuvre dans la *Neue Berliner Musikzeitung*, XLIII, n°s 29-33.

pas *entendu* une note à l'orchestre. C'est en 1863 seulement, à Vienne, que, pour la première fois, il avait vu *Lohengrin* à la scène, et ç'avait été pour lui une joie extraordinaire.

Parsifal ne lui causa pas un tourment pareil. Dès le premier moment, comme nous venons de le voir, il put se poser en auditeur vis-à-vis de lui-même, et cela pendant le travail même de l'enfantement.

Tout le printemps et l'été de 1878 furent consacrés au deuxième acte, dont l'esquisse complète était achevée le 11 octobre. L'automne et l'hiver, le troisième acte fut, à son tour, rapidement élaboré, si bien que, le 25 avril suivant (1879), la partition se trouva complètement terminée sous forme d'esquisse détaillée. Il l'annonce avec une satisfaction non dissimulée dans une lettre du 28 avril à son ami Heckel, de Mannheim, le fondateur de la première association wagnérienne et l'un des plus ardents admirateurs du maître.

Mais l'esquisse fixée sur le papier, ce n'était encore que la moitié de l'œuvre réalisée. Restait à l'instrumenter. C'est un travail long et délicat dont le profane ne peut se faire une idée. L'instrumentation de *Parsifal* a occupé Wagner pendant près de trois années consécutives, de la fin de 1878 aux premiers jours de 1882. Elle le fatigua même beaucoup. Il se plaignait souvent de n'avoir pu encore former de jeunes artistes capables de l'aider dans ce travail (1). Mais quel autre eût pu connaître comme lui toutes

(1) JUDITH GAUTHIER. Lettre de Bayreuth, du 29 septembre 1881, adressée au *Rappel* et reproduite dans le volume *Richard Wagner et son œuvre poétique*.

les ressources du coloris instrumental et des combinaisons de l'orchestre?

Sans compter que pour l'instrumentation, plus encore que pour tout le reste de l'exécution matérielle de ses idées, Wagner était extraordinairement méticuleux. L'attribution d'un thème ou d'une figure d'accompagnement à tel ou tel instrument était l'objet de longues méditations, parce que pour lui tout devait avoir un but et une signification. A son ami M. de Wolzogen, tandis qu'il en était encore à l'esquisse, il avouait qu'il était fort soucieux de tenir tout l'ouvrage dans la « note naïve de la sainteté ». Il voulait élaguer encore certaines modulations, certains intervalles qui n'étaient pas dans cette note. De propos délibéré, il avait voulu éviter toute harmonie pathétique et toute mélodie sentimentale. Les chefs-d'œuvre ne se font pas d'inspiration et de premier jet, pas plus en musique qu'en littérature et en peinture.

L'instrumentation du premier acte parait avoir été la plus longue. Le prélude était terminé, nous l'avons vu, dès le 25 décembre 1878; l'acte entier n'est fini qu'au printemps de 1880. L'automne suivant, Wagner part avec toute sa famille pour l'Italie; il s'installe, près de Naples, dans la villa d'Angri, sur les versants du Pausilippe. C'est là qu'il met la dernière main au deuxième acte, à l'acte de la séduction. C'est là aussi que, le 22 mai 1881, quelques jours avant de rentrer en Allemagne, il fait entendre pour la première fois, dans un cercle intime, la grande scène finale du premier acte; les enfants et Mme Wagner chantèrent les chœurs d'adolescents et les voix de la

coupole; quelques amis musiciens, Allemands de passage à Naples, furent chargés de chanter les chœurs de chevaliers, et Wagner dit les soli. Joseph Rubinstein tenait le piano.

L'été suivant, Wagner vint le passer en Allemagne, et il s'arrêta notamment à Munich, où il fit entendre le prélude au roi de Bavière, dans un concert donné pour lui seul, par l'orchestre du théâtre. C'est à l'occasion de cette exécution qu'il écrivit le commentaire-programme à ce prélude qui a été publié dans le recueil de ses œuvres posthumes et dont il sera question plus loin.

Le travail d'instrumentation ne fut repris qu'en automne, lors du dernier voyage en Italie. Cette fois, Wagner poussa plus loin que Naples ; il s'installa, pour toute la durée de l'hiver, à Palerme. Sous le ciel quasi oriental de la Sicile, parmi les éblouissantes verdures, le chef-d'œuvre fut enfin terminé, le 13 janvier 1882, six mois à peine avant l'exécution publique à Bayreuth, qui eut lieu le 28 juillet de la même année.

D'assez longs intervalles, on l'aura remarqué, séparent l'achèvement des différents actes. Il ne faut pas croire que le maître se reposât dans un doux farniente. Pendant ces temps d'arrêt, il convenait avec ses collaborateurs artistiques de tout ce qui avait trait à l'exécution scénique de l'œuvre, sans préjudice des mille autres occupations que sa dévorante activité et ses relations très étendues lui créaient sans cesse.

En 1877, sur les instances de ses plus fervents admirateurs, il était allé diriger avec Hans Richter,

à Londres, sept concerts de ses œuvres, principalement des fragments tirés des *Nibelungen*. Le résultat des représentations du *Ring*, en 1876, au théâtre de Bayreuth, n'ayant pas répondu à son attente, au point de vue financier, il avait fallu stimuler le zèle des patrons de l'œuvre; de là de nombreux soucis, des réunions de comités, d'incessantes correspondances et des écrits appelant tous les amis de son art à coopérer à l'œuvre de Bayreuth.

En outre, Wagner avait, en 1878, fondé à Bayreuth une revue artistique, les *Bayreuther Blätter*, qui devait servir d'organe au mouvement wagnérien. Bien que M. de Wolzogen en eût pris la direction effective, Wagner s'occupa beaucoup de ce journal et il y donna de nombreux articles dont le recueil forme un gros volume. L'année suivante, il écrit sa dissertation sur l'*Art et la Religion*, son dernier ouvrage théorique et philosophique. Puis, en 1881, il rencontre en Italie le peintre russe Paul Joukowsky, avec lequel il élabore les décors et arrête les dessins des costumes et de tous les accessoires. Notons, en passant, que le décor du temple du Graal lui fut directement inspiré par le dôme de Sienne. Tout l'été, après son retour à Bayreuth, se passe en répétitions au piano avec les principaux solistes, en conférences avec les machinistes et les costumiers. Dans cette vie si active, il n'y a pas une heure de perdue après les journées consacrées au pénible labeur de la composition et de l'instrumentation.

Enfin arriva le moment de la représentation. Ce fut un événement pour l'Europe artistique. De toutes parts, les artistes se rendirent à Bayreuth, de

Paris, Londres, Vienne, Berlin, Bruxelles, Moscou, Saint-Pétersbourg, etc. Depuis 1876, c'est-à-dire depuis l'exécution des *Nibelungen* et les fêtes inaugurales du théâtre, les portes de ce dernier étaient demeurées closes. En 1876, les représentations n'avaient été accessibles qu'aux possesseurs de cartes patronales, c'est-à-dire à un public spécial, assez restreint, véritable élite d'amateurs recrutés, un peu partout, parmi les adeptes du novateur et tous plus ou moins inféodés à ses idées. Longtemps Wagner avait voulu éloigner de Bayreuth le public payant, le simple curieux attiré par la singularité du spectacle, dans une salle obscure, avec un orchestre invisible, le touriste plus ou moins mélomane désireux de pouvoir, rentré chez lui, narrer les choses extraordinaires qu'il avait vues, là-bas, sur cette scène dont on parlait tant dans les gazettes et les cercles. Vaincu par les nécessités pratiques, il avait fini par céder sur ce point, et, cette fois, le théâtre de Bayreuth s'était ouvert au public payant (1). On n'eut pas à le regretter; le succès matériel fut égal au triomphe artistique; les bénéfices laissés par les seize représentations de *Parsifal* furent assez élevés pour assurer désormais l'exploitation régulière et continue du théâtre, où depuis 1882, de deux ans en deux ans généralement, ont lieu des représentations non seulement de *Parsifal*, mais encore d'autres œuvres du maître (2).

(1) Les deux premières représentations, celles du 26 et du 28 juillet, furent seules réservées aux patrons [illegible] de Bayreuth. La troisième, qui eut lieu le 30 juillet, fut [illegible] payants.

(2) En 1884, après la mort de Wagner, le théâtre de Bayreuth a donné

L'exécution de *Parsifal* égala d'ailleurs, si elle ne la surpassa, par l'homogénéité de l'ensemble, l'exécution du *Ring des Nibelungen* en 1876. Il est juste de rappeler le nom des artistes de la création qui, pour la plupart, avec un sentiment unique d'abnégation, avaient consenti à passer deux mois à Bayreuth sans autre rétribution que leurs frais de séjour. Mme Materna, de l'Opéra de Vienne, l'émouvante créatrice de Brunhilde, fut aussi la créatrice de Kundry, qu'elle partagea aux représentations suivantes avec Mmes Malten, du théâtre de Dresde, et Marianna Brandt, de Berlin. Le ténor Winckelmann (de Vienne) jouait Parsifal, doublé par MM. Gudehus (de Dresde) et Jæger (de Bayreuth); Amfortas, c'était le baryton viennois Reichmann, et Gurnemanz l'inoubliable Scaria; enfin Klingsor trouva en M. Carl Hill, de Schwerin, un interprète dont la voix bien timbrée et la diction mordante convenaient admirablement au personnage du magicien. M. Hermann Levi, de l'Opéra de Munich, conduisait l'orchestre, dont toutes les répétitions avaient eu lieu en présence du maître. Pour donner une idée des soins accordés à cette exécution, j'ajouterai que le rôle de

---

Parsifal seul; en 1886, *Parsifal* et *Tristan*; en 1888, *Parsifal* et les *Maîtres Chanteurs*, en 1889, *Parsifal*, *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*. Les représentations de Bayreuth ont lieu l'été, en juillet et août, c'est-à-dire pendant les vacances des théâtres allemands, afin de permettre aux principaux artistes de pouvoir y prendre part. En 1889, le régent de Bavière [illegible] effectif du malheureux roi Louis II, prit officiellement sous son protectorat le théâtre de Bayreuth auquel l'empereur Guillaume II a également promis son appui. Les deux princes ont assisté aux représentations de *Parsifal* et des *Maîtres Chanteurs*, les 19 et 21 août 1889.

Titurel, qui n'a que quelques phrases, était confié à un artiste de renom du théâtre de Munich, M. Kindermann, et que les petits rôles de pages, d'écuyers, des filles-fleurs étaient tous remplis par des artistes d'élite empruntées aux meilleurs théâtres d'Allemagne, où quelques-unes même tenaient d'ordinaire les premiers emplois.

La mise en scène et les décors étaient à l'avenant. La forêt de Montsalvat au premier acte, le décor mouvant qui accompagne l'ascension de Parsifal et de Gurnemanz vers le temple du Graal, l'intérieur du temple ; au deuxième acte, la tour du château de Klingsor ; au troisième, la clairière de la forêt de Montsalvat et la prairie qui semble se couvrir de fleurs ; tout cela impressionna vivement les spectateurs. Seul, le décor des jardins de Klingsor, œuvre du peintre russe Paul Joukowski ne parut pas répondre à l'attente générale. Wagner le voulait absolument invraisemblable, une conception du rêve, un enchevêtrement prodigieux de floraisons tropicales, enlaçant les colonnes du château, contournant les murs, étreignant de leurs couleurs éclatantes et de leurs senteurs voluptueuses l'être vivant qui s'y risquerait. Les gerbes énormes, les fleurs géantes que le peintre jeta à profusion sur la toile, parurent généralement d'une tonalité crue, blessante pour le regard.

Mais ce n'est là qu'un détail : l'ensemble de l'œuvre, la musique, la poésie, la mimique, tous ces éléments fondus harmonieusement, non comme des masses soudées, mais se pénétrant comme des *atomes parents*, selon l'expression de M. Emile

Hennequin (1), produisirent une impression extraordinaire.

La synthese d'art qui est le fond de toute la théorie esthétique de Wagner a son expression la plus complète dans *Parsifal*. Dans une lettre à son ami Charles Gaillard, le maitre avait déjà expliqué, à propos de *Lohengrin*, comment il concevait ses œuvres dramatiques. Elles se présentaient à lui d'un seul jet ; son imagination n'établissait pas séparément les divers éléments qui devaient entrer dans la composition ; elle les évoquait simultanément ; de sorte que, la conception de l'ensemble une fois terminée, le travail d'exécution, le développement des parties n'était plus qu'une manière de besogne matérielle. De là, dans tous les ouvrages de Wagner, ces longs silences, ces gestes prolongés des personnages ; il semble qu'à un moment la parole hésite et s'arrête, se sentant impuissante à exprimer les subtiles nuances du sentiment que le poète leur prête ; là, interviennent la symphonie, qui suggère ce que le personnage ne pourrait pas dire, et le geste, qui précise les suggestions de la musique. Les points culminants du drame sont ainsi fixés en d'inoubliables tableaux, qui ne s'effacent pas de la mémoire une fois qu'on les a vus. Il y a là une originalité très spéciale de l'art wagnérien. Le maitre de Bayreuth n'était pas ennemi du mouvement sur la scène, comme on l'a dit et répété un peu à la légère ; mais il l'arrêtait fréquemment, certain de produire une plus forte et plus saisissante impression par l'harmo-

(1) *L'Esthétique wagnérienne et la théorie spencérienne*, par Emile Hennequin. *Revue wagnérienne*, novembre 1885.

nieuse concordance des attitudes se développant sur l'éloquent commentaire de l'orchestre. Préoccupation de symphoniste et de peintre, tout ensemble, qui est un des traits les plus originaux de sa physionomie d'artiste. M. Charles Tardieu a marqué ce point de vue dans une page d'excellente critique, que je ne résiste pas au plaisir de citer tout entière (1) :

Munich, dit-il, demeure inséparable de Wagner. Il y a vécu non pas seulement dans l'auguste familiarité du roi Louis II, mais dans l'intimité d'Albert Durer et de ses précurseurs. Il a vu aussi l'Italie, ses églises, ses musées. Allemands, Italiens, Flamands, les peintres ont frappé son imagination, et, après avoir vu et revu *Parsifal*, on se persuade qu'il aura songé essentiellement à transposer en des effets de scène, colorés de sonorités symphoniques, les impressions que lui auront laissées les motifs favoris de ces vieux maîtres, dont la gaucherie est si grande et imposante, et la naïveté si raffinée. De là, sans doute, dans *Parsifal*, la part si large faite au silence de l'acteur, à l'immobilité même de sa pantomime, la prépondérance de l'orchestre sur la parole et du tableau sur l'action. Le troisième acte, par exemple, ne se compose guère que d'une série de triptyques à volets. Parsifal est à genoux devant la lance, son attitude est celle d'une adoration muette. L'orchestre exprime son extase, le musicien prenant sur sa palette sonore les tons que le peintre eût puisés dans sa boîte à couleurs. Mais lui, pas un mot ; à peine un mouvement. C'est un volet gothique, un portrait de donateur.

Gurnemanz bénit le vainqueur de Klingsor, le futur roi du Graal, et celui-ci baptise Kundry, qui lui lave les pieds comme une Madeleine de Mabuse. Tableau évangélique dont l'orchestre résume la poésie en un motif plein d'élan, de pureté et de foi, mais auquel la parole n'ajoute rien, et qui semble avoir été conçu tout exprès pour satisfaire le désir qu'éprouvait Wagner de transcrire en musique ses impressions picturales. C'est un triptyque, le panneau central dont nous venons de voir un des volets.

Le temple aussi rappelle certaines grandes compositions, chères aux anciens maîtres. Là encore, de longs silences scéniques imposent la sensation plastique, soutenue par l'orchestre, qui précise le carac-

(1) Ch. Tardieu, Lettre à l'*Indépendance belge*, août [illegible].

tère du tableau. Il n'est pas jusqu'au vieux Gurnemanz, avec sa grande barbe blanche, qui ne m'ait fait penser au saint Jérôme de Cima da Conegliano, une des merveilles de l'ancienne Pinacothèque de Munich. Et le soin avec lequel sont réglées les attitudes des moindres comparses, suivant les minutieuses indications du maître, me confirme dans cette idée que, si Wagner n'a pas eu en vue exclusivement l'adaptation des données de la peinture primitive aux conditions de son théâtre lyrique, cette transposition n'en est pas moins un élément caractéristique dont il y a lieu de tenir compte pour se hausser au niveau de *Parsifal*.

J'ai tenu à citer tout entière cette page de fine et judicieuse critique, qui fixe justement l'attention sur cette particularité du génie de Wagner.

Ce don de concevoir le tableau de scène, comme en général la préoccupation constante d'associer la mimique et la peinture au drame proprement dit, se rattachent, sans aucun doute possible, aux premières et plus vivaces impressions de son enfance.

Après la mort de son premier mari, la mère de Wagner s'était remariée avec un acteur, nommé Emile Geyer, attaché au théâtre de Dresde. Or, Emile Geyer ne fut pas seulement un artiste dramatique de réel talent, applaudi à Dresde, à Leipzig, à Weimar, Würzburg, Munich, et connu par quelques pièces du genre populaire qui eurent de la vogue ; il était aussi peintre, et il eut des succès distingués comme portraitiste. Coïncidence vraiment curieuse : pendant un séjour à Munich, où il était en représentations, il fut appelé à faire le portrait du roi Louis Ier de Bavière, grand-père du roi Louis II, qui devait par la suite devenir l'ami et le plus fervent admirateur de Richard Wagner. On sait également que

Geyer avait exposé, à l'un des salons de Dresde, une copie de l'*Assomption de la Vierge* de Luca Giordano, qui fit une certaine sensation. Si peu de chose que l'on connaisse de l'enfance de Wagner, on n'ignore pas, cependant, que longtemps le rêve de Geyer fut de faire un peintre de son beau-fils, et qu'il lui donna des leçons de dessin Le jeune Richard aurait même montré de remarquables dispositions; seulement, l'imagination ayant été chez lui en avance sur le métier, il aurait voulu tout de suite exécuter de grands tableaux, comme ceux qu'il voyait dans l'atelier de son beau-père ; si bien qu'il abandonna un beau jour ses études, parce qu'il s'ennuyait - à dessiner toujours des yeux, des nez, des bouches -. M. Glasenapp, qui rapporte ce piquant détail dans ses notes (1) sur la famille et l'enfance de Wagner, le tient de la bouche même de l'auteur de *Parsifal*.

Comme toutes les œuvres de Wagner, *Parsifal* trouva, en somme, la critique assez indécise et pleine de contradictions. Rien n'est plus instructif que de relire aujourd'hui les brochures et les articles parus à cette époque. En Allemagne comme en France, c'est un bien curieux mélange de jugements incomplets et d'exclamations admiratives. Il semble que l'éloge donné, la critique veuille le retirer aussitôt.

M. Victor Wilder, par exemple, au cours d'une étude d'ailleurs très approfondie et très laudative du poème et de la musique, dans le *Parlement*, n'hésite pas à dire qu'il considère *Parsifal* comme le chef-

(1) Notice de M. Glasenapp dans le *Richard Wagner Jahrbuch* publié en 1886, par M. J. Kurschner.

d'œuvre du poète-compositeur. « Je ne vois guère que *Tristan* où ses idées réformatrices soient appliquées avec autant de rigueur. Sa poétique s'affirme ici avec une hardiesse étonnante, et se poursuit dans un esprit de logique impitoyable. » Seulement le mysticisme de l'œuvre gêne l'éminent critique. Il croit ce mysticisme fort éloigné de l'esprit moderne, si bien que, finalement, il déclare que « les douleurs d'Amfortas nous touchent infiniment moins que les tortures d'Œdipe ou de Prométhée ».

Pour M. Saint-Saëns, « la naïveté est le moindre défaut de Wagner ; et tel jeune compositeur bien doué trouvera sans efforts des choses beaucoup plus séduisantes que le duo de *Parsifal* (1) ».

Dans un moment d'expansion, à Bayreuth même, M. Saint-Saëns avait toutefois avoué à M. Stoullig que l'on se sentait bien petit garçon en entendant de pareils ouvrages. « C'est égal, avait-il ajouté : je voudrais bien savoir faire ça, afin de faire *autrement*. »

M. Ed. Stoullig, dans le *National*, se plaint des longueurs et de la fréquence des retours des nombreux thèmes-conducteurs. Le tableau final du premier acte, toutefois, et tout le dernier acte, « resteront, dit-il, au nombre des plus belles choses qu'on ait entendues en musique ». Dans l'*Evénement*, M. Hippeau rend un hommage éclatant et ému au génie du maître, tout en trouvant que les *leitmotive*, les thèmes incessamment variés et toujours modulés, si prodigieuse qu'en soit la perpétuelle transformation, sont la négation du génie français, qui exige

(1) Préface à *Harmonie et Mélodie*, Paris, Calmann Lévy, 1885.

la clarté, la simplicité, l'abondance et la variété des idées. Wagner apparemment n'a pas écrit *Parsifal* pour affirmer le génie français (1).

L'impression de M. Paul Bourget, le célèbre romancier qui fit le voyage de Bayreuth en 1883 et 1886, est à mettre en regard de ces jugements « d'hommes du métier ». Il écrit ceci au *Journal des Débats* : « Il est impossible d'avoir assisté à une de ces représentations de Bayreuth sans reconnaître que, ici du moins, ni la mode, ni la curiosité n'ont tort, et que le musicien de *Tristan* et de *Parsifal* est un des génies les plus puissants de cette époque..... Le deuxième acte de *Tristan*, les deux cérémonies du Graal, au premier acte et au troisième acte de *Parsifal*, et, au deuxième acte de ce même *Parsifal*, l'admirable morceau de la séduction envahissent l'âme de celui qui les écoute, avec une magie extraordinaire. »

A Berlin et à Vienne, les mêmes tâtonnements, les mêmes incertitudes se produisirent. M. Paul Lindau, après avoir constaté que « Wagner montre depuis longtemps un certain penchant au mysticisme, à un christianisme riche en miracles et que des siècles séparent de notre époque de recherches philologiques et historiques », appelle spirituellement *Parsifal* : le *Christianisme dans la musique*, par opposition au *Judaïsme dans la musique*. « Ce n'est sans doute pas le christianisme de Wolfram

(1) Voir, pour plus de [illegible], *Richard Wagner jugé en France*, par Georges Servières, où l'on trouvera de très curieuses et très piquantes citations.

d'Eschenbach, ajoute-t-il, la piété unie aux joies du monde et armée de la cuirasse brillante du chevalier allemand ; c'est le christianisme sombre et austère, qui revêt la robe monacale aux couleurs ternes, et préfère manier le flambeau, pour allumer les bûchers, plutôt que le glaive étincelant pour défendre quelque noble dame (1). » Parler du bûcher à propos de cette œuvre tout entière consacrée à la glorification du *Mitleid*, de la pitié, c'est, on l'avouera, une assez étrange exégèse. Pour un peu, M. Lindau ne serait pas éloigné de voir dans *Parsifal* un pamphlet antisémitique !

Ceci ne l'empêche pas, d'ailleurs, de déclarer franchement qu'il faudrait être plus niais que Parsifal pour faire remarquer que Wagner, « outre ses mérites comme poète et compositeur, possède une parfaite connaissance du théâtre et un talent scénique de premier ordre ».

Un autre critique, prenant la contre-partie de M. Lindau, dénonce Wagner comme l'*Antéchrist*.

A quoi un journal religieux répond que *Parsifal* est une œuvre d'une haute portée morale, pleine du plus généreux esprit chrétien. Ce qui n'empêche pas M. Ehrlich de condamner le deuxième acte comme un spectacle d'une immoralité révoltante.

M. Hanslick, le feuilletonniste musical bien connu de la *Nouvelle Presse*, de Vienne, avait déjà déclaré

(1) PAUL LINDAU : *Richard Wagner*, recueil d'articles parus dans différentes revues, réunis en volume et publiés à Berlin ; traduits en français par Joh. Weber. Paris, Hinrichsen et Cie, 1885.

lors de l'apparition du poème, en 1878, que c'était là « un horrible livret ». Après avoir vu l'œuvre à Bayreuth, il répète que c'est un drame qui ne tient pas; seulement, comme livret d'opéra, il consent à lui reconnaître quelque valeur. « Si l'on veut considérer *Parsifal* comme un opéra de fête ou un opéra-féerie, on y trouvera certainement des parties d'une grande inspiration, d'un effet éblouissant, dignes de toute admiration. »

M. Engel, de Berlin, fait, au contraire, ressortir la belle ordonnance du sujet au point de vue purement dramatique : « Les trois actes de *Parsifal* nous représentent les trois points essentiels de la vie du héros; le premier acte : la révélation de sa mission; le deuxième acte : la lutte; le troisième acte : la rédemption. Chacun de ces trois actes est développé largement, de manière à former un tableau complet; la charpente du drame est parfaite. »

Pour l'un, le premier acte est celui dont l'unité est la plus parfaite, le deuxième languit et le troisième répète le premier; pour un autre, l'acte parfait c'est le deuxième acte, avec sa scène si mouvementée de Kundry et de Klingsor, la délicieuse scène des Filles-fleurs et la scène passionnée entre Parsifal et Kundry. « Tout cet acte, dit M. Lackowitz, est, au point de vue musical et dramatique, parmi les choses les plus saisissantes que Wagner ait conçues. » Pour M. Hanslick, c'est le troisième acte qui est le « plus complet, le plus homogène ». Ce troisième acte, est odieux à M. Frengel, le critique de la *Gazette Nationale*, de Berlin, qui n'y peut supporter « le mélange de sensualité et de religiosité ».

C'est bien pis quand on arrive à la musique : la marche accompagnant le changement de décor, au premier acte, qui émerveille la plupart des critiques français, n'a absolument aucun mérite aux yeux de M. Hanslick. M. Speidel trouve le chœur des Filles-Fleurs peu important, mais d'une agréable sonorité. M. Hanslick le place parmi les pages les plus séduisantes qui soient sorties de la main du maître ; M. Theodor Helm déclare que c'est là un chef-d'œuvre de polyphonie dramatique. Pour M. Schrattenholz, c'est une valse qui ne vaut pas celles de Strauss !

Et ainsi de suite, tout le long de la partition et du drame, la critique répand, vacillante et incertaine, ses jugements contradictoires (1).

Je cite simplement, je n'apprécie pas ces curieuses divergences d'impressions. Par la suite, il se fait une sorte de compromis entre ces diverses opinions, qui offrent ceci de particulier : qu'à part certaines pages, immédiatement acclamées, elles énoncent, sur les différentes parties de l'œuvre, des appréciations qui se complètent les unes les autres ; telle scène n'a pas frappé un critique, qui émeut puissamment son voisin ; telle autre a fatigué celui-ci, qui ravit au contraire celui-là. De sorte, que si l'on mettait bout à bout toutes ces appréciations partiellement favorables, on arriverait, je crois, au plus surprenant

(1) Voir, à ce sujet, une piquante brochure de M. W. Tappert : *Pour et Contre (Für und Wider)*, qui raille d'une façon très mordante les appréciations des critiques d'outre-Rhin, et relève, à leur compte, un nombre invraisemblable de bévues

article de critique admirative qui ait jamais été écrit par un seul sur l'ensemble du drame.

Il est si complexe, si vaste, si profond par les sensations et les pensées qu'il éveille en nous, qu'il semble impossible à un seul auditeur de les ressentir et de les exprimer toutes à une première audition. Plus tard, à mesure que l'on pénetre plus avant dans l'intimité de la conception, les impressions se définissent et s'éclairent. Celui-ci a revu la scène qui l'offusquait, et maintenant elle ne le trouble plus ; cet autre s'est mis au fait des idées philosophiques de Wagner, et il comprend ce qui lui avait tout d'abord paru obscur.

Il faut avoir le courage de le dire : il y a, dans ces errements, dans cette incertitude du jugement, ce vague de l'esprit qui hésite et ne sait pas exactement où accrocher son admiration, la condamnation de tout notre système actuel de critique. Au lieu d'être purement analytique, historique et didactique, le criticisme moderne s'applique à rendre des arrêts qui, le plus souvent, ne sont pas même des jugements. Nous sommes dominés par une école d'écrivains, volontiers feuilletonnistes, dont l'unique souci est d'exprimer avec esprit et légèreté des impressions toutes personnelles, qui n'ont souvent d'autre valeur que la très passagère importance d'une individualite plus ou moins choyée dans certains salons ou cénacles littéraires. Cette critique se plait à un certain dilettantisme élégant et railleur, qui ramène toutes les théories d'art à la notion singulièrement superficielle, et bien vulgaire au fond, du plus ou moins d'agrément que produit une œuvre.

Volontiers cette école dirait de l'*Art* ou du *Beau*, ce que Renan dit de Dieu : *qu'il est possible*. Elle soupçonne le *Beau*, elle devine l'*Art*, elle n'a pas le courage de les confesser. Elle oublie, pour sa commodité, que l'Art, pas plus que la Religion, n'admet d'indifférence, et que le Beau n'existe qu'autant qu'on y *croit*. La foi artistique ne se conçoit pas sans un certain fanatisme, qui, pour être plus ou moins tolérant, n'en est pas moins nécessairement exclusif.

Le Beau est un concept tout relatif, qui n'existe et ne se formule pas en dehors de l'esprit qui le conçoit ; il sera d'autant plus élevé et plus large que cet esprit, à son tour, sera plus détaché des préoccupations banales et vulgaires. Il en est de l'Art, découlant de l'idée du Beau, comme des religions qui découlent de l'idée de Dieu. Toutes les races humaines se font le Dieu — et la religion — qu'elles portent en elles, c'est-à-dire qu'elles méritent. Plus une race aura de supériorité intellectuelle et physique, plus sa religion s'harmonisera avec le raffinement de ses mœurs, la douceur de son esprit, la force expansive de vie qui est en elle. Le scepticisme, en art comme en matière de religion, n'est que l'excès du raffinement, et il est le signe fatal d'une décadence : car, au fond, il n'est pas autre chose que le désaveu inconscient d'une force n'ayant plus l'énergie de s'affirmer, d'un sentiment qui doute de lui-même et se trouve bien près de conclure à sa propre négation.

Aussi, la critique actuellement en vogue est-elle absolument inefficace et sans portée, parce qu'étant le résultat d'une sensation individuelle plus ou moins

adéquate à l'œuvre, elle ne pourra jamais prétendre à exprimer l'universalité du sentiment humain en présence de cette œuvre, pas même le sentiment unanime des hommes d'un même pays ou d'une même ville. Si elle le rencontre quelquefois, c'est par l'effet d'un pur hasard.

C'est ce qui explique les plaisantes contradictions de tant d'opinions, concordant sur quelques points, si profondément divergentes sur tous les autres, que je viens de relever.

Je m'excuserais de cette digression si elle n'avait d'autre but que de mettre à nu, une fois de plus, les faiblesses bien excusables, après tout, de nos critiques littéraires et artistiques, obligés de tout apprécier dans les vingt-quatre heures; mais elle a des attaches plus directes avec mon sujet. Elle nous montre aux prises les deux esthetiques qui, depuis le XVIIIe siècle, se disputent la préséance : celle qui réduit tout l'art à n'etre qu'un jeu d'esprit plus ou moins agréable ; et celle qui, trouvant dans le sentiment artistique l'expression des plus hautes aspirations de l'humanité, de l'éternel Désir du Mieux, fait de l'art un complément de l'éthique, de la morale. C'est cette dernière que Wagner a toujours affirmée et proclamée, théoriquement dans ses écrits, pratiquement dans ses œuvres dramatiques.

Au fond même, la grande réforme pour laquelle il a combattu et souffert tant n'a pas d'autre but que le *relèvement moral* du théâtre. Parti de *Tannhæuser*, il aboutit à *Parsifal*. Pour ce dernier, la dénomination même qui lui a été donnée

est tout un programme : Wagner ne l'appelle ni *opéra*, ni *drame lyrique*, ni *pièce de fête théâtrale*, comme il avait défini les *Nibelungen;* il lui donne le nom de *Bühnenweihfestspiel*, c'est-à-dire, *pièce de fête pour la consécration de la scène*, le mot consécration étant pris ici dans un sens quasi religieux, de *Weihen*, dédier, sacrer, bénir.

L'intention est évidente : la scène est appelée ici à servir d'intermédiaire à une œuvre de haute portée ; ce n'est plus un simple spectacle pour le plaisir des sens qu'elle est appelée à nous offrir ; c'est le théâtre comme chez les anciens Grecs, ou comme au moyen âge dans certains Mystères, redevenant un lieu où se concentrent à la fois les enseignements de la religion, ceux de la philosophie, ceux de la tradition nationale. Seulement, et c'est ici la grandeur et l'élévation de l'idée esthétique et philosophique de Wagner, la portée moralisatrice du théâtre, il ne la met pas dans la tendance dogmatique des œuvres, il la place dans l'œuvre d'art même, conçue comme une représentation idéale des actions de la vie, c'est-à-dire du bonheur et du malheur.

Parsifal est, à ce point de vue, une magnifique synthèse. Sous la forme concrète de trois personnages, *Parsifal, Kundry, le Roi Pêcheur,* Wagner condense tout son système du monde moral, amplification d'une des conceptions philosophiques et religieuses les plus profondes qu'il y ait, et qui remonte aux origines mêmes de toutes les races indo-européennes, la théorie bouddhique.

La *Volonté de vivre*, le *Désir* agissant incessamment et ne pouvant trouver le *Repos*, — c'est Kundry.

La *Douleur*, fille du *Désir*, se renouvelant et perpétuant la Souffrance par l'effort vers la Rédemption, — c'est Amfortas.

Le *Renoncement* au Vouloir-vivre, au *Désir*, procurant la Rédemption et le *Repos de l'Etre* par la négation même du principe de la Douleur, — c'est Parsifal, — c'est la mort de Kundry.

Wagner a créé ainsi une œuvre d'art dont la Réalité philosophique et l'Idéalisme artistique répondent admirablement aux traditions et aux aspirations de la race à laquelle il appartenait, mais qui, en même temps, par son caractère absolu, possède une valeur incontestablement universelle.





LA PARTITION

Il nous reste à parler de la partition.

Wagner, il est vrai, n'entendait pas que l'on séparât sa musique des paroles ou de l'action qu'elle accompagne, la partie musicale de ses drames ayant été conçue et ayant reçu sa forme particulière comme élément indivisible d'un même complexe artistique. Mais la musique dans l'œuvre de Wagner joue un rôle si important qu'il est impossible de n'y pas consacrer une analyse spéciale et détaillée. En Allemagne, d'excellents travaux de ce genre ont été entrepris pour l'explication des *Nibelungen*, de *Tristan* et de *Parsifal*. M. Hans de Wolzogen, qui a été le collaborateur assidu du maitre de Bayreuth dans la rédaction et l'administration des *Bayreuther Blatter*, revue consacrée à la défense de la réforme théâtrale et musicale, a publié notamment tout une série d'opuscules, qui ont utilement contribué à faire connaitre et mieux

comprendre le système de composition de Wagner. Ces petites brochures offrent, en outre, le très grand intérêt d'avoir été écrites en quelque sorte sous l'inspiration du maître ; elles donnent le catalogue thématique de chaque partition tel que Wagner l'avait probablement dressé. Sans m'astreindre à la méthode purement analytique de M. de Wolzogen, je vais essayer d'expliquer, autant que le permet la parole, le développement des idées musicales de *Parsifal*.

Le système des *Leitmotive*, ou motifs-conducteurs, y est poursuivi avec une rigueur absolue. Ce système a été si souvent analysé, commenté, expliqué, qu'il me suffira de rappeler simplement ce qu'on entend par motifs-conducteurs : il s'agit ici, non de mélodies développées ou de phrases chantantes ; le *Leitmotiv* est tantôt une mélodie bien caractérisée, tantôt un dessin rythmique et mélodique, quelquefois même une simple suite d'harmonies qui servent à caractériser une idée ou un sentiment, et qui, combinées de diverses façons, forment, par leur répétition, leur juxtaposition ou leur développement, la trame du discours musical.

Le prélude de *Parsifal* va nous fournir immédiatement quelques-uns des thèmes caractéristiques les plus importants de l'œuvre. Cette introduction, morceau de grand caractère, transporte, comme tous les préludes wagnériens, l'auditeur dans l'atmosphère particulière du drame.

Dans un programme-commentaire qu'il écrivit pour la première exécution du prélude à Munich, en présence du roi Louis II de Bavière, Wagner en expose ainsi les idées générales :

AMOUR. — FOI. — ESPÉRANCE

Premier thème : *Amour.* — Prenez mon corps, prenez mon sang pour la grâce de notre amour. (Répété en diminuant par des voix d'anges.)

Prenez mon corps, prenez mon sang en souvenir de notre amour. (De nouveau répété en diminuant.)

Deuxième thème : *Foi.* — *Promesse* de la Rédemption par la Foi. Ferme et pleine de sève, se manifeste la Foi, grandie, voulante, même dans la souffrance.

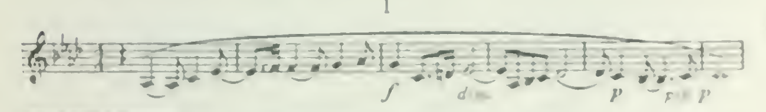
A la promesse renouvelée, la Foi répond des plus douces hauteurs, — comme portée par les ailes de la blanche colombe, descendant d'en haut, — saisissant les cœurs humains toujours plus largement et plus totalement, emplissant le monde de l'entière nature, ensuite regardant de nouveau vers l'éther céleste, comme doucement apaisée.

Alors, encore une fois, du tressaillement de la solitude, s'élève la plainte de l'aimante compassion : l'angoisse, la sueur sacrée du mont des Oliviers, la divine souffrance du Golgotha; — le corps pâlit, le sang coule, s'échappe et brille avec une céleste lueur de bénédiction, répandant, sur tout ce qui vit et souffre, la joie de la Rédemption par l'Amour. A lui qui, — terrible repentir du cœur! — doit se plonger dans la vue divinement expiatoire de la tombe, à lui, Amfortas, le gardien souillé du sanctuaire, nous sommes préparés : y aura-t-il à sa cruelle souffrance d'âme une rédemption? Une fois encore, nous entendons la promesse et — nous espérons.

Telle est la synthèse philosophique et poétique de l'introduction. Voyons la réalisation musicale (1).

Sans préparation aucune, le morceau débute par la large phrase mélodique que voici :

I



(1) Dans l'analyse qui va suivre les chiffres romains s'appliquent aux thèmes cités, les chiffres arabes renvoient à la petite partition pour piano et chant, réduction de M. Kleinmichel, qui, en attendant l'édition française, est la version la plus répandue en France et en Belgique. Tous les extraits de la partition sont reproduits avec l'autorisation des éditeurs MM. B. Schott fils, à Mayence.

Cette mélodie est celle que chanteront plus tard, dans la grande scène religieuse du premier acte, les écuyers et les chevaliers du Graal, au moment du festin mystique, de la *Cène :*

> Prenez mon sang, prenez mon corps
> En souvenir de notre amour.

Elle est dite d'abord sans aucun accompagnement, à l'unisson, par les violons et les instruments en bois.

Rien ne peut donner une idée de l'impression que produit ce thème, lorsque les premières notes, dans leur tonalité vague (1) et leur sonorité indéfinie, surgissent de l'orchestre invisible comme d'un lointain inconnu et mystérieux. Il n'est personne qui, à Bayreuth, n'ait subi, à ce moment, une émotion singulière, un saisissement étrange. On se sent transporté dans le monde du surnaturel et du rêve.

Sur un accompagnement velouté d'arpèges des cordes, le même thème se répète quatre fois de suite, donné alternativement par la trompette et le hautbois à l'unisson, et par les cordes soutenues par les bois,

---

(1) Le mot est peut-être impropre. La tonalité du morceau est *la* bémol majeur, mais elle est, dès le début, altérée dans le thème cité. L'altération du *ré* (3e mesure), qui, au lieu d'être *ré* bémol, est *ré* bécarre ou naturel, transpose la modalité de la gamme ; au lieu de la gamme majeure, *la* bémol, *si* bémol, *do*, *ré* bémol, *mi* bémol, etc., nous avons *la* bémol, *si* bémol, *do*, *ré* naturel, *mi* bémol, c'est-à-dire que les quatre premiers degrés de l'échelle sont des tons entiers ; le premier demi-ton, *ré-mi* bémol, ne se produit qu'après le 4e degré (*ré*), au lieu de se produire après le 3e (*do*). Wagner se sert ici d'une des anciennes gammes grecques ; son thème est dans le mode *hypolydien* pur. Les anciens estimaient que ce mode était propre aux chants funèbres, aux méditations sublimes et divines.

tantôt au-dessus, tantôt au-dessous des arpèges des harpes et des violons.

Aussitôt après, sans autre transition qu'une série d'accords brisés sur la tonique d'*ut* mineur, les trombones et les trompettes exposent le deuxième thème, que l'on peut appeler le thème du *Graal,* parce qu'il sert dans tout l'ouvrage à caractériser le culte de la sainte relique. C'est un thème très court qui, dans la suite, reviendra dans presque toutes les scènes, tantôt isolément, tantôt accouplé à d'autres thèmes, modifié quelquefois dans son rythme, mais conservant toujours ses harmonies caractéristiques. Voici ce thème :

II



En réalité, il n'appartient pas en propre à Wagner : c'est une cadence empruntée à la musique d'église. La marche ascendante en sixtes qui forme la conclusion du thème se trouve dans la formule d'*Amen* de la liturgie saxonne, et elle est encore en usage aujourd'hui à l'église de la Cour de Dresde, voici dans quelle forme :

III



Par une singulière rencontre, Mendelssohn a utilisé ce même thème dans sa symphonie de la *Réforme*. Il n'en a pas fallu davantage pour qu'immédiatement de trop zélés partisans de l'auteur de la symphonie portassent contre Wagner l'accusation de plagiat. La vérité est que les deux maîtres, qui, l'un et l'autre, séjournèrent à Dresde, auront probablement été frappés du caractère harmonique de cette conclusion, et qu'ils l'auront notée pour s'en servir à l'occasion, chacun selon sa manière. Celle-ci, il est à peine besoin de le dire, diffère du tout au tout. Et cela suffit pour constituer, en faveur de chacun, un droit personnel de propriété sur cette simple formule tombée dans le domaine public et dont l'auteur n'est pas connu (1).

Le thème du *Graal* est répété deux fois; puis, sans

(1) C'est M. W. Tappert, le savant musicologue berlinois, qui a, le premier, signalé l'origine liturgique de ce thème, en réponse à l'accusation de plagiat des adversaires de Wagner. Un musicologue viennois, M. R. Heuberger, a tout récemment émis l'opinion que ce motif pourrait bien avoir pour auteur un musicien italien, Giuseppe Antonio Silvani, maître de chapelle de la basilique de Saint-Étienne, à Bologne, au début du XVIIIe siècle, et l'un des bons compositeurs de musique d'église de cette époque. Les œuvres de ce Silvani, parmi lesquelles il y a un grand nombre de *Responsoria* (répons), furent probablement importées à Dresde par l'un des maîtres de chapelle des rois de Saxe, presque tous Italiens ou tout au moins élèves dans les écoles musicales d'Italie. On chante encore, à l'église de la Cour, à Dresde, des morceaux de musique de Silvani, du moins M. Heuberger l'affirme. C'est de ce fait qu'il conclut que la formule d'*Amen*, ci-dessus citée, pourrait bien émaner de ce maître italien. Simple hypothèse, d'ailleurs, car on n'a pas retrouvé jusqu'ici l'*Amen* en question dans une partition originale; il existe seulement des copies à l'usage de la chapelle, remontant à 1838. M. Heuberger donne encore les deux formules suivantes de l'*Amen*,

transition, parait le troisième thème, celui de la *Foi*. Encore une fois, il y a ici une mélodie bien caractérisée et développée de six mesures, dont le dessin initial se répète de deux en deux mesures avec des harmonies chaque fois nouvelles et une conclusion à la dernière mesure.

Le thème proprement dit :



est d'abord exposé par les cuivres, à deux reprises différentes, comme une affirmation catégorique ; la

---

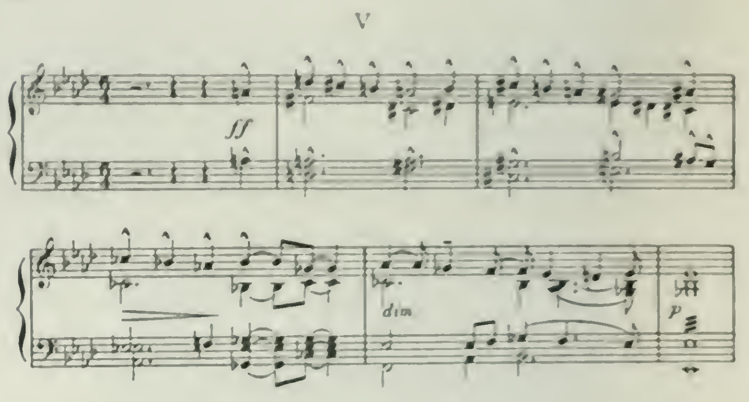
d'après les différentes versions qui en existent à la bibliothèque royale de Dresde :



Il m'a paru intéressant de les citer comme termes de comparaison avec la version de Wagner. Il est néanmoins certain que cet *Amen* doit être assez ancien ; son caractère harmonique indique un compositeur du XVIe siècle. On trouve quantité de successions harmoniques analogues dans les messes de Palestrina.

mélodie se développe ensuite tout entière, ainsi qu'il suit :

V

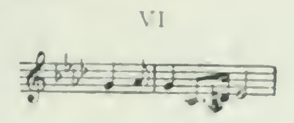


Les instruments à cordes reprennent ensuite le thème du Graal, symbole auquel s'applique la Foi ; puis reparait le thème de la *Foi* répété quatre fois de suite, dans différentes tonalités, d'abord par les flûtes et les cors ; en second lieu, par les cordes ; puis, par les instruments de cuivre (*fortissimo* et, cette fois, dans la mesure de 9/4), avec prolongation de certaines notes, sur l'accompagnement du tremolo des cordes ; enfin, pour la quatrième fois, de nouveau très doucement, par les instruments en bois

Il faut l'audition à l'orchestre pour apprécier la variété d'expression que ces nuances et la diversité d'instrumentation donnent à cette même phrase tantôt énergique et farouche, tantôt enveloppante et pleine de caresses, ou mystérieuse et mystique, selon qu'elle est lancée par les cuivres, dite par les cordes et les bois, chantée par des voix d'enfants, comme au finale du premier acte, où elle joue un grand rôle dans le tableau du temple.

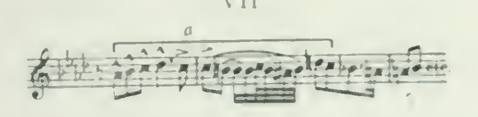
Un roulement des timbales sur *la* bémol, accompagné par un tremolo des contre-basses donnant le contre-*fa* grave, fait succéder à ces éblouissantes harmonies une sonorité sourde, qui produit l'effet d'un obscurcissement après une vive et rayonnante lumière. Cette transition ramène le thème de la *Cène* (I) dans les instruments en bois et ensuite dans les violoncelles. Seulement, le thème, cette fois, n'est pas complet. Wagner s'arrête à la troisième mesure et, de la conclusion,

VI



forme un thème nouveau. Ce dessin est répété plusieurs fois avec un accent de plus en plus douloureux. C'est une plainte extraordinairement poignante lorsque ce dessin, de degré en degré, est arrivé à l'*ut* dièze aigu des clarinettes et des altos. Alors apparait un quatrième thème issu, lui aussi, du thème de la *Cène*.

VII



Les deux premières mesures de ce thème (*a*), qui se trouvent déjà contenues, mais sous une forme plus simple (sans l'appogiature), dans le thème de la *Cène*, serviront désormais à caractériser plus particulièrement *la lance sacrée* qui perça le flanc du Christ et qui, en même temps, a causé la blessure d'Amfortas, cette lance qui a fait couler le sang devenu le vin de la Sainte Cène et qui maintenant est tombée aux mains

de Klingsor le magicien. L'association d'idées par laquelle Wagner est amené à détacher le dessin final de son premier thème, pour en faire un thème à part, est, on le voit, ingénieuse autant que poétique, et il est impossible de ne pas admirer l'expression intense qu'il sait imprimer à ces quelques notes en apparence insignifiantes.

Au moment où ce quatrième thème, qui s'applique à la fois aux souffrances du Sauveur et à celles d'Amfortas, éclate dans tout l'orchestre, le prélude atteint son point culminant. Comme le prélude de *Lohengrin*, celui de *Parsifal* se développe par gradations successives jusqu'à un maximum d'expression qui, ensuite, va diminuant insensiblement jusqu'au *pianissimo*. Graphiquement, on pourrait représenter ainsi l'effet voulu :



La synthèse même du drame a été ainsi entièrement exposée. Le reste n'est plus qu'une péroraison, conclusion logique, nécessaire, amenée par les idées auxquelles sont associés les différents thèmes que nous venons de voir. C'est par la vue de la souffrance que Parsifal arrive à la pitié et qu'il sauve Amfortas : c'est le thème de la *Cène* (1), qui signifie à la fois dévouement et sacrifice, c'est-à-dire Amour, qui servira de conclusion.

Doucement, les derniers accords de la plainte expirante nous ramènent aux deux premières mesures de ce motif, qui, répétées d'octave en octave sur une pédale de *mi* bémol, aboutissent à une série d'accords de quinte et sixte, qui montent jusqu'au *mi*

suraigu, comme une prière ou une supplication : Pouvons-nous espérer?

Le drame répondra à cette angoissante interrogation.

Je me suis arrêté longuement au prélude ; c'est qu'il donne, en quelque sorte, la clef de l'œuvre et qu'il met immédiatement en saillie quelques-uns des thèmes les plus importants de la partition.

Ainsi, la première scène tout entière (Gurnemanz et les écuyers) se développe sur les thèmes de la *Cène* (I), du *Graal* (II) et de la *Foi* (IV et V). C'est un récitatif mesuré, où la voix n'a que la partie récitante; la mélodie proprement dite reste confinée à l'orchestre, qui répète les motifs typiques déjà connus, comme un commentaire incessant du texte.

Le premier thème nouveau apparait seulement au moment où Gurnemanz rappelle les écuyers à leur devoir et annonce l'approche du cortège du roi malade (page 10, *moderato*). C'est une sorte de thème de marche, dont le dessin mélodique rappelle celui du thème de la *Foi*.

VIII



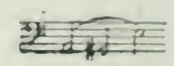
Il reparaitra souvent, plus tard, sous différentes formes, notamment quand il est question de Titurel, fondateur de l'ordre du Graal. Il s'associe ainsi à l'idée de chevalerie, et l'on pourrait l'appeler le thème de l'*Ordre du Graal*.

A peine ébauché, il est suivi d'un autre thème, également important, qui se rapporte aux souffrances du roi Amfortas (même page). Cette mélopée grave, et d'une expression pathétique, est exposée par la clarinette basse et les violoncelles, et rythmée par des accords syncopés des instruments à cordes.

IX



Ce thème de la *souffrance* accompagnera plus tard la marche du cortège du roi agonisant, avec une légère variante des deux dernières mesures auxquelles se substitue cette formule interrogative :



Notons deux formules harmoniques (pages 11 et 12), que nous verrons se développer plus tard et devenir de véritables mélodies :



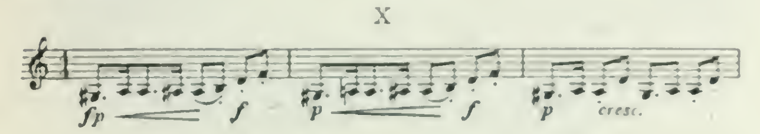
Ces fragments se rapportent à la *Promesse de rédemption* qui parut un jour en lettres de feu sur les bords du Graal. Sans cesse, ils repassent dans l'accompagnement orchestral du dialogue, en prenant un sens de plus en plus précis et caractéristique.

Tout à coup, la musique change d'allure. Après un tremolo des violons à l'aigu, surgissent deux

thèmes nouveaux très importants, qui se rapportent à Kundry, la magicienne au service de Klingsor en même temps que la messagère du Graal.

Dès que les deux écuyers annoncent sa venue (page 12, *piu animato*), se dessine à l'orchestre un thème bizarre et sauvage, construit sur un rythme haletant :

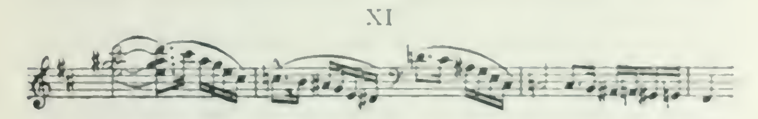
X



Bien qu'il s'applique tout d'abord à Kundry et à sa *course* à travers l'espace, il semble être plutôt descriptif que caractéristique, car Wagner le fait, un peu plus loin, servir aussi pour *Parsifal*, lorsqu'il raconte ses chevauchées à travers les forêts, et il reparaît encore au troisième acte, quand le héros raconte comment, apres avoir longtemps erré, il a retrouvé enfin le domaine du Graal.

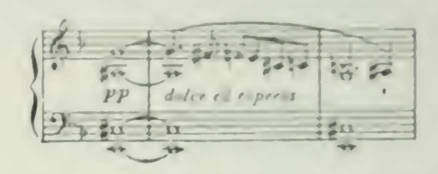
Ici, après beaucoup d'altérations dans les intervalles, il est répété pendant douze mesures de suite, toujours en croissant jusqu'au *fortissimo*, pour aboutir (page 14) à un accord strident d'où s'échappe un dessin chromatique qui, du *ré* aigu, déroule sa spirale jusqu'au *fa* dièze grave, sur l'étendue de trois octaves.

XI



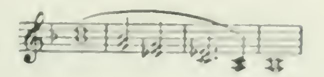
Ceci est proprement le thème de *Kundry*, la *démone*. Wagner semble avoir cherché à caractériser, par cette figure mélodique étrange, le rire satanique de la

séductrice et la malédiction qui pèse sur elle. Pendant toute la scène qui suit, de même qu'au deuxième acte, dans la grande scène d'amour, ce dessin domine obstinément sans modification, si ce n'est qu'au lieu de parcourir trois octaves complètes, il s'arrête souvent après la première. La seule transformation importante qu'il y ait à signaler est la suivante (page 23, *molto moderato*) :



C'est, on le voit, une sorte d'alanguissement de la figure mélodique qui se produit lorsqu'Amfortas, s'adressant à Kundry, la remercie pour le baume qu'elle est allée lui chercher en Arabie. L'idée poétique qui motive ici la transformation du thème est extrêmement délicate. Kundry est la femme qui a séduit Amfortas. Celui-ci, toutefois, ne reconnait pas sa séductrice sous les haillons de la messagère du Graal. Mais un charme secret opère encore ; Amfortas n'éprouve pas à l'égard de Kundry les sentiments de crainte, l'effroi mystérieux, l'horreur instinctive qui se saisit de Gurnemanz et des jeunes écuyers : à l'expression de sa reconnaissance pour le zèle pieux de Kundry, il semble qu'il se mêle un vague et douloureux ressouvenir des heures de volupté. La musique évoque ainsi, par sa force expressive, indépendante, toute une série d'idées que la parole ne pourrait pas exposer aussi brièvement.

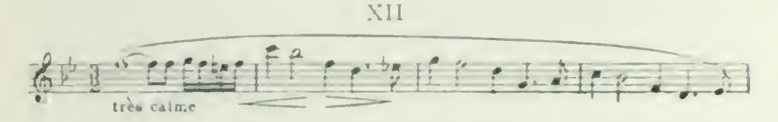
Notons également le dessin en tierces qui suit (page 15, deuxième système) :



Il parait s'appliquer à Kundry comme messagère du Graal ; c'est, par opposition au thème de la *Démone*, le thème de *Kundry bienfaisante.*

Voici enfin un quatrième thème nouveau dans la scène qui nous occupe ; c'est une mélodie que chantent tour à tour la clarinette et le hautbois (page 17, dernier système), pendant que le roi malade respire la fraîcheur de l'aube et contemple les splendeurs matinales de la forêt :

XII



Venant après la mélopée pathétique qui nous dit la souffrance d'Amfortas, elle produit un effet de contraste saisissant : il semble qu'un souffle frais et pur comme la brise d'orient passe dans l'orchestre.

Selon les sensations éprouvées et les idées exprimées par le personnage, cette nouvelle mélodie s'associe au thème de la *Souffrance d'Amfortas* (IX) et (page 18, troisième système, mesure 2), à la phrase poignante qui termine le thème de la *Foi* (V). Dans le récit qui suit, reparaissent des fragments du thème de l'*Oracle* (XVII), du thème du *Graal* (II), de celui de la *Chevauchée* de Kundry (X) et nous arrivons ainsi au *moderato* déjà signalé, où le thème de *Kundry* alangui

et le thème original de la sorcière ramènent (pages 21 et 22) la mélopée douloureuse d'Amfortas (IX) et le thème de la *Splendeur matinale* (XII) traités, cette fois, en forme de canon double (page 23).

La scène suivante est, en réalité, l'exposition de la pièce. Là, aux écuyers qui l'interrogent, Gurnemanz explique le personnage mystérieux de Kundry; il leur conte comment le vieux roi Titurel reçut le dépôt sacré du Graal, et par suite de quelles circonstances la lance confiée à la garde d'Amfortas est tombée au pouvoir de Klingsor.

Comme toutes les scènes d'exposition, celle-ci ne laisse pas de faire à l'exécution au théâtre une certaine impression de longueur (1), malgré tout l'art que déploie Wagner pour varier l'accent du récit. Ce récit est écrit alternativement dans la forme du *récitatif* proprement dit, avec de simples accords à l'orchestre pour soutenir la tonalité, ou dans la forme du récitatif arié (c'est-à-dire en manière d'air), où les dessins d'accompagnement sont la traduction musicale animée et le commentaire expressif de ce que dit le chanteur.

A peine coupé par quelques répliques des écuyers et de Kundry, ce long monologue n'en est pas moins musicalement une des pages les plus intéressantes de l'œuvre. Nulle part ne s'affirment avec plus d'éclat l'extraordinaire souplesse de main du maître, la richesse des ressources harmoniques et des combinaisons orchestrales dont il dispose à son gré, l'ingenio-

(1) « Au théâtre, tout fait longueur », disait avec tristesse Théophile Gautier, et il ajoutait : « La patience est nécessaire au théâtre ».

sité de son sens poétique, la délicatesse parfois exquise du sentiment qui l'inspire. Dans ces vingt pages de la partition, reparaissent tour à tour tous les motifs que nous avons déjà notés, accouplés différemment selon l'esprit du poème, se pénétrant les uns les autres ou se scindant avec une aisance incomparable, les uns modifiés, les autres variés, tous gardant, au fond, le sens précis et le caractère distinctif qui leur sont propres. Toute la première partie *animato* (page 24), relative à la mystérieuse nature et au passé de Kundry, se développe sur le court dessin chromatique (page 13) qui annonce son arrivée, sur le motif haletant de sa *chevauchée* (X), et sur le thème en spirale qui caractérise sa nature démoniaque (XI); celui-ci, finalement, amène (page 26, *ritenuto*), une série d'accords mystérieux qui servent de transition à la deuxième partie du récit, d'un caractère tout différent.

Ici, Gurnemanz parle de la vie présente de Kundry : - Peut-être, dit-il, expie-t-elle ici une vie antérieure ; et c'est sans doute pourquoi, au service de l'ordre des chevaliers, elle s'attache aux œuvres de charité. - Wagner fait intervenir d'abord le thème de la *Cène* (I), qui se résoud dans les harmonies de l'*Oracle* (XVII). C'est qu'en effet, la Démone aspire, elle aussi, après le rédempteur qui la déliera de la malédiction de Klingsor. Ce sentiment domine toute la figure de Kundry : elle lutte perpétuellement entre le bien et le mal. La musique, encore une fois, complète et précise ici le sens profond des paroles et la secrète pensée des personnages. Gurnemanz souhaite, de son côté, la rédemption de Kundry ; c'est ce que nous dit la réapparition du thème de la *Foi* (V), légère-

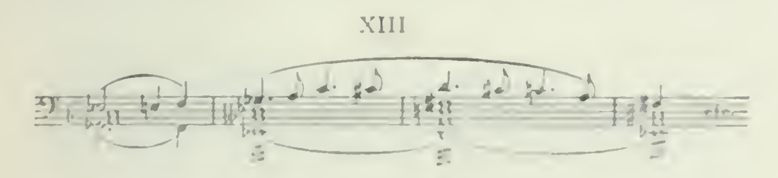
ment varié (*tempo* I, *un poco ritenuto*, page 27), lorsque le vieillard ajoute en s'adressant aux jeunes écuyers : « En faisant le bien, Kundry est utile à elle-même ».

On le voit, il ne s'agit pas, dans le système de Wagner, de la traduction musicale des mots ni même toujours des idées exprimées par le personnage ; l'allusion musicale évoque bien plutôt le sentiment qui le fait parler et agir de certaine façon, et ainsi le discours symphonique ajoute des nuances infiniment délicates au sens propre des mots. Sans doute, il est difficile, à première vue, de deviner toutes ces intentions poétiques, mais quelle source de jouissances artistiques infinies que l'étude détaillée d'une partition ainsi comprise! et comme l'œuvre vous pénètre ensuite et s'illumine de clartés insoupçonnées, quand on l'entend de nouveau à l'orchestre ou qu'on la revoit à la scène !

La suite du récit de Gurnemanz va nous offrir des thèmes nouveaux intéressants à plus d'un point de vue. Ayant expliqué aux écuyers qui l'entourent ce qu'était Kundry, il leur rappelle comment elle fut trouvée par Titurel, dormant d'un profond sommeil, ce *sommeil magique* qui la met au pouvoir du magicien Klingsor et fait d'elle l'instrument de perdition que l'on sait. Un thème chromatique extrêmement expressif nous dit la nature de ce sommeil. Pour Gurnemanz, il se rattache à toute la série des malheurs qui ont accablé l'ordre du Graal. Aussi Wagner le fait-il reparaître plusieurs fois, quand il est fait allusion à ces malheurs. Les deux idées sont, en effet, étroitement liées. Voici ce thème curieux, exposé en sourdine par les *altos*

dont le timbre mordant atténué lui donne un accent mystérieux et étrange (page 28, *più lento*) :

XIII



Par la suite, il donne lieu, dans le quatuor, à des successions chromatiques en mouvement contraire dignes d'attention :



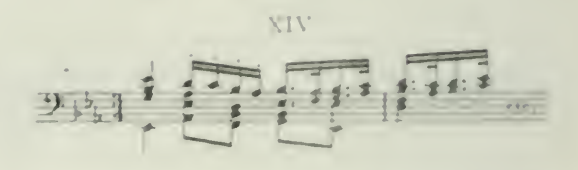
et



C'est sur ces déchirantes harmonies dans les instruments à cordes que Gurnemanz rappelle l'œuvre accomplie par Klingsor : Amfortas séduit et la lance enlevée. Nous retrouvons alors à l'orchestre, comme thème développé à part, les deux fragments du thème de la *Cène* déjà signalés dans le prélude (VI et VII) comme s'appliquant particulièrement à

la lance; puis, en diminution, le thème des *Chevaliers* (VIII), redit par les cors et les trombones :

XIV



Ce dernier a ainsi une allure fanfaronne très pittoresque ; elle s'applique à merveille à la campagne entreprise par Amfortas contre Klingsor, et qui devait aboutir à de si lamentables résultats. Ces résultats, les thèmes propres à Kundry (XIII et XI), nous les rappellent combinés avec les deux thèmes relatifs à la *blessure* et à la *souffrance* d'Amfortas (VII et IX), et surtout avec la dernière partie du thème de la *Cène* (I), qui apparait ici altérée avec un accent douloureux, extrêmement intense (page 32, dernière mesure, et page 33).

Signalons encore l'expressive variation du thème de la *Foi* (V), au moment où Gurnemanz rappelle la remise du Graal à Titurel (*solenne*, page 35).

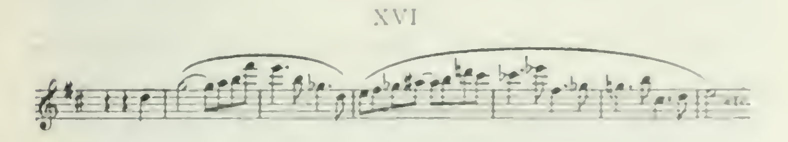
XV



A partir de ce moment, le monologue de Gurnemanz s'élève et grandit d'allure. C'est un chant

magnifique et large, où nous rencontrons deux importants motifs nouveaux. D'abord (page 38), le thème de *Klingsor* (clarinette et basson à l'unisson) :

XVI



Il s'associe au thème du *Sommeil de Kundry* (XIII), au thème du *Graal* (II), puis au thème de la *Démone* (XI), lequel nous conduit aux séduisantes successions d'accords du thème des Filles-fleurs (page 49, *più moderato*), dont il sera question au deuxième acte.

Le second thème apparait après une partie de récit, tour à tour animée ou tranquille, où repassent la plupart des thèmes connus, notamment celui du *Graal,* richement harmonisé, mais joué tout *pianissimo* (page 43). C'est le moment où Gurnemanz apprend aux jeunes gens l'oracle relatif au rédempteur attendu. Voici cette phrase :

XVII



Chantée par les instruments à vent et en bois,

soutenus par les cors, elle saisit par son accent pénétrant et solennel, et par l'étrangeté de sa constitution harmonique. Dans l'espace de huit mesures, elle module de *la* majeur en *fa*, passe par l'accord de *mi* bémol, et aboutit finalement au ton de *ré*. Le dessin mélodique, très simple, est en réalité une quinte mineure (*si* bémol-*mi*) suivie de deux quintes justes (*do-fa*, *ré-sol*, *la-ré*).

Annoncées dès le début de la scène de Gurnemanz et souvent reproduites par fragments au cours de son récit, ces harmonies étranges produisent un effet extraordinaire quand, de l'orchestre, elles passent enfin aux voix des jeunes écuyers, qui répètent avec une terreur mystique l'oracle que vient de leur révéler le vieux chevalier. Remarquons également que c'est ici le premier ensemble de voix, ce qui contribue à graver profondément dans la mémoire ce thème, par lui-même très caractéristique. Cet ensemble est d'ailleurs très court, il n'a que cinq mesures. Il forme la conclusion du long récit de Gurnemanz, en même temps qu'il termine l'exposition de la pièce. Désormais, le drame va pouvoir marcher d'un pas plus rapide, et, en effet, dès l'arrivée de Parsifal, tout s'anime et s'échauffe en scène.

Cette entrée de Parsifal est saisissante. A peine le dernier accord du thème de l'*Oracle* s'est-il évaporé, comme une prière, les cors, sans transition, entonnent *fortissimo* (page 45) la fanfare caractéristique qui est comme le revêtement musical sous lequel le héros apparaîtra jusqu'à la fin de l'œuvre. D'abord ce n'est qu'un fragment du thème, entremêlé de dessins rapides des violons et des flûtes, ou

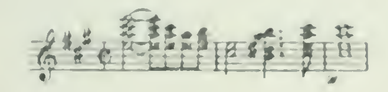
se reconnait le motif du Cygne de *Lohengrin*, et qui accompagne les cris des chevaliers poursuivant l'adolescent dont la flèche vient de blesser l'un des oiseaux du lac sacré. A la première réplique de Parsifal, le thème paraît en entier :

XVIII

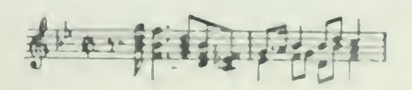


De caractère noble par ses riches harmonies, d'allure chevaleresque par son rythme fier et souple, cette phrase dessine merveilleusement la figure du héros.

Il me parait intéressant de la rapprocher de deux phrases similaires qui caractérisent deux autres personnages wagnériens, d'abord Lohengrin :



puis Walther de Stolzing des *Maitres Chanteurs :*



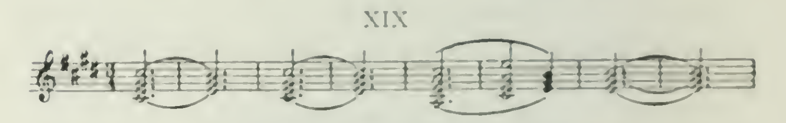
Ils ont entre eux un air de famille très frappant, quoiqu'ils diffèrent essentiellement par le dessin mélodique. Pour Lohengrin, l'analogie est parfaitement justifiée. On aperçoit moins le rapport musical et poétique entre Walther et Parsifal; mais aussi, remarquez combien le thème de Walther, personnage de la vie réelle, a l'allure plus familière. Le plus

curieux, c'est que celui de tous les héros wagnériens qui se rapproche le plus de Parsifal par l'allure et le caractère, Siegfried, soit précisément celui qui musicalement s'en éloigne le plus. Rien, dans les thèmes de la Tétralogie relatifs à Siegfried, ne paraît pouvoir s'appliquer à Parsifal.

Une autre observation à propos du thème de celui-ci, c'est qu'on y rencontre deux quintes successives qui pourraient choquer les puristes, et que l'on trouvera sans doute ajoutées, un jour, à la liste déjà longue des quintes d'auteurs célèbres.

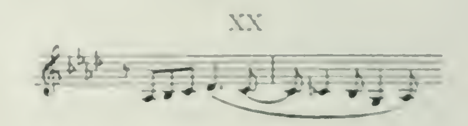
Mais passons. Les reproches que le vieux Gurnemanz adresse à l'adolescent donnent lieu à une page musicale exquise (*più lento,* page 49), où l'on remarquera d'intéressantes variations du thème de la *Foi,* une réapparition du thème de la *Splendeur matinale* (XII), et, cette fois, très nettement reconnaissables, les harmonies du Cygne dans *Lohengrin,* enveloppées d'arpèges des harpes et des violons.

XIX



Puis, à mesure que Parsifal se sent envahir par l'émotion, se dessine plus nettement la phrase suivante, déjà plusieurs fois entendue, qui n'est qu'une partie du thème de la *Cène* (I) altéré :

XX



C'est proprement le motif de la *Pitié*, et peut-être est-ce cette phrase, d'un caractère élégiaque si intense, que Wagner nota à Zurich ce jour du Vendredi-Saint où, pour la première fois depuis de longues années, il se ressouvint de Parsifal et où il lui sembla entendre « le soupir de la plus profonde pitié qui, jadis, retentit de la croix sur le Golgotha ». Cette phrase est, en somme, avec les thèmes de la *Foi*, du *Graal* et de *Parsifal*, la plus importante de la partition. Elle y est partout, à ce point qu'il serait fastidieux d'en noter toutes les apparitions. Qu'il s'agisse de la pitié aux bêtes, aux chevaliers dans la détresse, aux souffrances d'Amfortas ou à Kundry repentante, la mélopée douloureuse jette sa note attendrie dans le commentaire orchestral. Dans la scène présente, elle sert fréquemment de conclusion au thème de *Parsifal*. A la vue du cygne mourant, le héros s'est, pour la première fois, senti envahir par un sentiment qu'il ne connaissait pas : la compassion. Si son attitude ne le disait, la musique l'exprimerait assez clairement.

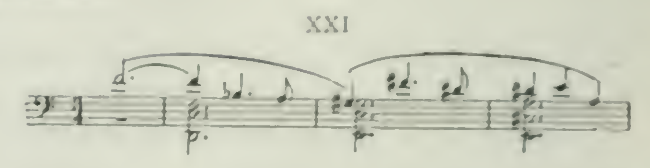
Sans nous arrêter davantage à la scène de l'interrogatoire de Parsifal, qui se développe presque tout entière sur le fragment de motif suivant :



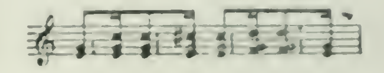
auquel se joignent d'autres thèmes bien connus maintenant, arrivons au premier récit de Parsifal. Il est introduit par le motif suivant, joué par les

violoncelles, et qui évoque le souvenir de sa mère *Herzeleide :*

XXI



Le fond du récit est fourni par le thème de Parsifal et le thème de la *Chevauchée* (X), d'abord appliqué à Kundry. Il prend ici la forme suivante :



qui persiste longtemps dans l'accompagnement; il n'est interrompu que par le thème *démoniaque* de Kundry, lorsque celle-ci intervient et complète le récit de Parsifal. La scène se termine par le rappel du thème d'*Herzeleide* (XXI), au moment où il est question de la mort de celle-ci, et par des réapparitions du thème du *Sommeil magique* de Kundry (XIII) et du thème de *Klingsor* (XVI), en passant par d'intéressantes altérations du thème de *Parsifal,* au *molto vivace* (page 60) et du thème du *Graal*, au *moderato* (page 61).

Nous voici au morceau capital du premier acte, à la grande scène du temple; page grandiose, sans précédent au théâtre, où la critique la plus hostile ne découvrirait pas une défaillance; incomparable cantique d'amour mystique et d'extase, devant laquelle l'analyse s'arrête impuissante. Aucune description ne peut donner l'idée de la majesté, de la grandeur,

de l'onction de cette musique si sereine, si large, où le flot mélodique ininterrompu coule avec une abondance et une richesse extraodinaires.

Il faut se borner à noter les parties essentielles de ce magnifique finale. On pourrait diviser en deux catégories les éléments musicaux qui le composent : les thèmes humains et les thèmes divins ou mystiques.

Les premiers se rapportent aux chevaliers, à Parsifal, à Gurnemanz, à Amfortas, et sont ou pittoresques ou pathétiques ; les seconds, qui se rapportent au culte du Graal et à la Foi, ont la sérénité d'accent, la ferveur des plus beaux chants d'église.

Le morceau symphonique qui accompagne la transformation à vue de la scene est bâti tout entier sur les thèmes appartenant à la première catégorie et que nous allons indiquer. Il y a d'abord le thème des *Cloches*, quatre notes descendant par quartes, alternativement données par des cloches, sur la scène, ou par les basses et contre-basses à l'orchestre :

XXII



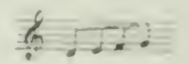
Ces quatre notes, formant basse contrainte, donnent naissance au thème suivant de marche :

XXIII

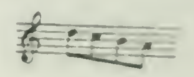


qui sert d'accompagnement caractéristique à la fois à la montée de Parsifal et de Gurnemanz vers le temple et, plus tard, à l'entrée (page 69) et à la sortie des chevaliers allant à l'office et en revenant.

Ce thème, dès le début de l'introduction symphonique de la scène du temple, s'accouple presqu'invariablement au thème du *Graal* (II), dont un fragment, le dessin suivant :



et son renversement :



ont un rôle important dans la suite du développement. C'est surtout du renversement que Wagner tire ici parti. Les instruments à cordes jouent le thème en notes détachées, vigoureusement les basses exécutent une imitation, tandis que les instruments à vent font entendre un contre-point en larges notes soutenues :

XXIV



Immédiatement après, surgit un thème nouveau que M. de Wolzogen, sans doute d'après une indication de Wagner, appelle la *Plainte du Sauveur* (*Heilandsklage*). Tout en respectant la dénomination qui a été donnée à ce motif, je dois faire remarquer qu'il ne s'applique pas exclusivement au *Sauveur ;* il exprime aussi le repentir d'Amfortas, car il accompagne plus loin la longue supplication du roi malade, implorant sa grâce et demandant à Titurel de le remplacer à l'office, lui, l'indigne servant du Graal. Il apparaît d'abord *ortissimo* en *ré* bémol (page 66, deuxième système, mesure 2), mais s'éteint immédiatement en un *pianissimo* expressif, qui se termine sur ce dessin élégiaque déjà rencontré. (Voyez VII.)

XXV



Pendant cinq mesures, ce dessin monte chromatiquement, toujours plus fort, pour aboutir, une deuxième fois, au thème du *Sauveur*, en *ré :*

XXVI



puis, immédiatement après, plus fort encore, en *fa*. L'harmonie passe alors par les tonalités les plus variées, tandis que, sur la scène, les trom-

bones redisent la première partie du thème I, que nous avons déjà vu, au début de l'acte, servant d'appel matinal. Le tout aboutit au ton d'*ut* sur une longue tenue des trompettes et des trombones, laquelle sert d'entrée au thème des *Cloches*, que nous entendons ici pour la première fois et qui, combiné avec le thème de la marche, va persister à l'orchestre.

Parsifal et Gurnemanz sont arrivés dans le temple ; et ils assistent maintenant au défilé des chevaliers se rendant à la place qui leur est assignée à la Sainte Table. C'est ici que commence la partie chorale de la scène du temple :

A notre saint office,
Préparés chaque jour, etc. (1).

Ce chœur est un simple unisson de voix d'hommes (basses), sur une mélodie presque banale, mais qu'anoblit incessamment l'orchestre, où persistent le thème des *Cloches* (XXII) et celui de la *Marche* (XXIII), jusqu'à la rentrée du thème du *Graal*, qui forme à la fois conclusion et transition.

Le second groupe de chœurs, les adolescents (ténors et altos), entre alors en action (page 72); ces voix, plus claires et plus mordantes aussi, chantent exactement, à quelques modifications près nécessitées par la prosodie du texte allemand, la phrase dite la *Plainte du Sauveur* (XXVI). Si cette mélodie, remarquable par ses marches chromatiques descendantes de tierces, a déjà par elle-même un caractère

(1) Voir le texte français dans l'analyse du *Drame*, page 123

douloureux très intense, elle atteint, cette fois, quand elle est reprise par les voix, à une puissance d'accent dans l'expression de la souffrance dont il serait difficile de trouver l'équivalent en musique. Le chœur la redit deux fois dans le même ton, et deux courtes phrases de trois mesures chacune en forment la conclusion. Remarquez les interludes qui séparent les versets ; le motif des cloches et le thème de la marche y reviennent syncopés dans les instruments à cordes. Finalement le motif du *Graal*, à l'orchestre, forme la conclusion du morceau (page 74), et prépare, en même temps, à ce qui va suivre, c'est-à-dire à la *partie mystique*.

Celle-ci comprend tout le second tableau de la scène du temple, interrompu seulement par les supplications, pleines d'angoisses, du Roi malade. Voici le thème de la *Foi* (V) qui, du haut de la coupole, retentit chanté par des voix d'enfants :

La foi revit.
Du ciel descend la blanche messagère, etc.

C'est la communion, l'extase divine des êtres qu'une même croyance enveloppe de ses rayons et qui ne sont plus qu'une même pensée, qu'un même cœur, qu'une seule âme.

Nous nous élevons ainsi constamment. En entrant au temple, nous avons entendu d'abord les chevaliers disant leur chant, banal comme leur foi ; d'une autre région, nous avons entendu ensuite retentir la plainte du Sauveur. Au-dessus, nous sommes dans les régions supérieures à l'humanité, dans les espaces où « la vue est libre », comme il est

dit dans le second *Faust* de Gœthe, les plaines éthérées où cesse toute souffrance, où tout est repos et harmonie.

Est-ce le ciel? Et sont-ce des voix d'anges qui, enveloppées de vapeurs bleues, viennent nous verser l'émotion consolante? Libre à chacun de l'entendre de cette manière. Ce qui est certain, c'est que Wagner a dû se souvenir ici à la fois des rêveries de Swedenborg (1) et du dénoûment du *Faust* de Gœthe, où nous trouvons cette même division tripartite du monde, la *région basse* (Pater profundus), la *région moyenne* (Pater seraphicus) et la *région supérieure*, la cellule la plus pure (Doctor Marianus). Associez ces données à celles que nous avons notées dans un autre chapitre sur la profonde admiration de Wagner pour la philosophie bouddhique (2), et ce

(1) Swedenborg, le célèbre naturaliste et théosophe suédois (1688-1772), qui prétendit avoir eu des révélations divines et avoir conversé avec les âmes. Dans ses nombreux écrits mystiques, notamment ses *Arcana cœlestia* et sa *Nouvelle Jérusalem*, il décrit l'autre monde, où les âmes recommencent leur vie terrestre, mais dans la béatitude parfaite. Dans le monde immatériel, il admettait trois subdivisions correspondant aux trois subdivisions du monde matériel. Le ciel avait trois sphères de béatitude, de même que dans le monde terrestre il y avait, selon lui, trois sens : le sens naturel, le sens spirituel et le sens céleste. Fondateur d'une nouvelle église, Swedenborg a laissé de nombreux adeptes dans l'Allemagne du Nord, en Suède, en Angleterre et jusque dans l'Amérique du Nord.

(2) *La Genèse*, pages 180 et 199. — Le bouddhisme connaît, du reste, lui aussi, des subdivisions analogues du ciel, mais au nombre de quatre, qui s'éclairent, sans soleil ni lune, par leur propre lumière. Il y a d'abord le *Ciel du Désir*, où sont les Bouddhas futurs, attendant le moment de s'incarner pour la dernière fois et de sauver les mondes ; plus haut, est le ciel des *Formes pures*, où sont les dieux de la lumière ; plus haut encore, les êtres vertueux et purs ; enfin le quatrième ciel est celui des *Délivrés*, c'est le ciel des Bouddhas qui ne sont plus assujettis à la métamorphose et qui ont échappé à la conscience et à la douleur.

thème de la *Foi*, que les voix sereines d'enfants disent sans aucun accompagnement, — l'orchestre, serait trop terrestre, — cette large et onctueuse mélodie deviendra, pour vous, le chant reposé et harmonieux des âmes qui, dans les rayons doux de la lumière pure, ont cessé d'être divisées et se retrouvent maintenant unies dans un même sentiment d'universel amour.

L'analyse musicale devrait se borner à noter les procédés du compositeur ; mais avec Wagner, il n'est pas permis d'oublier un moment le poète et le philosophe. Si ce thème de la *Foi*, ainsi que plus loin la mélodie de l'*Oracle* (XVII), déjà entendus plusieurs fois, reparaissent ici chantés par des voix d'enfants venant d'en haut, c'est-à-dire de très loin pour le spectateur, avec un recul qui en éthérise, si je puis ainsi dire, la sonorité, ce n'est pas, comme on pourrait le croire, pour le seul désir de produire un effet nouveau dont Wagner avait expérimenté autrefois la puissance dans son *Agape des Apôtres* (1). Assurément, l'artiste a le droit d'user de tous les procédés dont il connait la portée. Mais Wagner n'était pas homme à se préoccuper uniquement d'un but aussi mesquin. Sa pensée est plus haute ; en faisant venir ce chœur d'enfants d'un lointain vaporeux, il voulait plus qu'un effet matériel ; il obéissait à une très belle idée poétique, celle que

(1) *Das Liebesmahl der Apostel*, scène pour chœur d'hommes et orchestre, composée en 1843. Il y a dans cette œuvre un chœur annonçant la venue du Saint-Esprit, que Wagner faisait chanter du haut de la coupole. Cette disposition matérielle pourrait bien lui avoir été inspirée par les chœurs alternés, se répondant du chœur et du jubé en usage dans les églises de Rome au XVIIe siècle. Il suffit de rappeler les *Improperii* et les *Miserere* d'Allegri et de Baj.

nous venons d'exposer rapidement. Et l'effet de ce chœur n'est si puissant à la scène que parce qu'ici le procédé est absolument justifié par le fond même de la pensée.

Musicalement, ce chœur mystique est traité dans la forme d'un choral à quatre parties : le soprano a la partie chantante et la basse (altos) la suit en imitant ; les deux autres parties (2e et 3e sopranos) font les voix intermédiaires indépendantes. Quand le thème principal, tel que nous l'avons cité (V), a été dit, la basse entonne le renversement du thème, qui est repris en imitation, pendant deux mesures, par le soprano, ce qui ramène le premier thème dans sa forme naturelle. Finalement, le quatuor des cordes reprend, à son tour, très doucement, le premier dessin du thème, qui aboutit aux accords du *Graal* (la marche finale en sixtes), tandis que les cors dessinent, dans la basse, une dernière fois, le thème des *Cloches*.

Ici se produit un long silence : la voix de Titurel, dans son tombeau, se fait entendre ; un court récitatif ponctué par des coups secs des timbales, sur le ton de *mi* bémol (1).

Nous voilà ramenés sur terre. Amfortas, couché sur son lit de douleur, torturé par la souffrance et le remords, refuse d'officier et de découvrir le Graal. Le thème de la *Plainte du Sauveur* (XXVI), auquel se joignent le thème de *Kundry* (XI), le thème de la *Souffrance* (IX), les thèmes de la *Cène* (I) et du *Graal* (II),

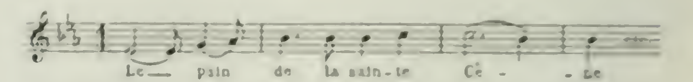
(1) A l'exécution au concert, ce récit ainsi que la scène d'Amfortas sont généralement supprimés. C'est Wagner lui-même qui a indiqué cette suppression. On passe du *più lento* (page 76), au *più lento* de la page 87.

forment le fond d'un merveilleux commentaire symphonique, sur lequel se développe une longue scène chantée, tantôt en forme de récitatif, tantôt en forme d'air. Il serait impossible de noter toutes les modifications ingénieuses que subissent, dans leur enchainement, les divers thèmes cités ci-dessus. Dans la conclusion du morceau extrêmement pathétique, reparait aussi le theme du *Sommeil* (XIII), qui se résout au paroxysme de la douleur, dans le thème élargi de la *Plainte du Sauveur*.

Alors, du sommet de la coupole, retentissent de nouveau les voix mystiques, chantant cette fois le chant consolateur de l'*Oracle* (XVII), auquel répond en bas un récit choral des chevaliers sur le thème du *Graal*. A ce moment, sur l'ordre du Titurel, les servants découvrent le Graal, et le motif de la Cène (I) est chanté, cette fois, par les voix de la coupole (altos et ténors) à l'unisson, soutenu par un simple tremolo des basses, avec les modulations et les arpèges que nous avons déjà entendus dans le prélude. A la fin (page 90), au thème de la *Lance sacrée* (VII), se joint dans tout son développement la *Plainte du Sauveur* (XXVI et XXV), puis le thème du *Graal* (II), enveloppé de longs arpèges des harpes.

Le Graal a été renfermé dans sa châsse et les chevaliers prennent part au repas sacré. Pendant ce temps, les voix d'en haut entonnent une nouvelle mélodie d'une onction et d'une ampleur saisissantes, que soutiennent des battements de triolets des instruments à vent (bois), sur une basse soutenue, descendant par degrés conjoints sur l'étendue de toute une octave.

XXVII



Nous ne donnons que le début de la mélodie. La seconde période en est formée par un fragment déjà cité du thème primitif de la *Cène* (VI), repris deux fois de suite et aboutissant à une simple cadence. La mélodie est reprise en entier une deuxième fois, à l'unisson, par les voix d'altos.

Ainsi se termine la partie mystique de ce grandiose finale. Sur le thème des *Cloches*, les rudes voix des chevaliers rentrent en action, en chantant à l'unisson une mélodie nouvelle dérivée du thème de la *Cène* et du thème du *Graal*. Le thème des *Cloches*, dans l'accompagnement, se transforme peu à peu, et, tout en gardant son rythme carré de marche, devient un contre-point très simple, mais très intéressant à la partie chantée. Le tout aboutit au thème du *Graal* entonné successivement et répété d'octave en octave par toutes les voix (chevaliers, adolescents, altos, enfants), entendues séparément jusqu'ici et dont la réunion produit une conclusion d'une magnificence émouvante à ce merveilleux tableau.

La scène n'est pas terminée, toutefois. Tandis que les violons à l'aigu reprennent le thème de la *Foi*, qui maintenant repasse en descendant par toutes les familles d'instruments, les chevaliers se sont donné le baiser de paix, puis lentement le cortège d'Amfortas et les théories des templiers, des servants et des enfants se retirent. Le morceau symphonique qui

accompagne ce jeu scénique est un admirable enchainement de thèmes déjà connus.

L'acte se termine par la très courte scène entre Gurnemanz et Parsifal (1). Notons ici l'altération du thème de l'*Oracle* (altos) pour exprimer la déception de Gurnemanz (page 100), et, plus loin, celle du thème de Parsifal (cors en sourdine). Quand Parsifal a quitté le Temple et que Gurnemanz revient pensif, une voix d'alto seule redit le thème de l'*Oracle*, et l'on entend une dernière fois les voix de la coupole chantant le motif du *Graal*, très doucement, dans le lointain. C'est sur cette poétique conclusion que se ferme le rideau.

Le deuxième acte, nous l'avons dit ailleurs, nous transporte dans un tout autre milieu; il nous met en pleine magie, d'abord ténébreuse, diabolique, plus tard voluptueuse et irrésistiblement captivante.

Dans l'analyse musicale de cette seconde partie du drame, il nous sera permis d'aller beaucoup plus rapidement. D'abord, parce que bon nombre de thèmes qui y paraissent nous sont désormais bien connus, ensuite parce que le système d'enchainement des motifs étant maintenant expliqué, il est inutile et il serait fastidieux d'en noter toutes les combinaisons. Il me suffira donc de donner les thèmes nouveaux et de signaler, çà et là, quelques particularités dignes d'attention.

Le prélude est un morceau très coloré, de mouvement rapide et de caractère violent; et cela s'ex-

(1) Voir l'analyse du drame, page 127, dernier alinéa.

plique, puisqu'il sert d'introduction à la scène de l'évocation de Kundry par Klingsor. Ce dernier n'apparait que dans cette seule scène et tout à la fin de l'acte.

Quatre motifs déjà connus forment principalement le fond de la scène d'évocation de Kundry. Ce sont :

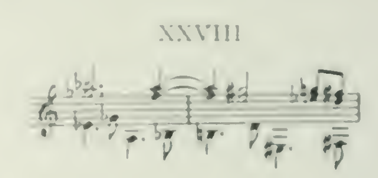
1° Le thème de *Klingsor* (XVI), qui s'affirme nettement dès le début du prélude, et qui, dans toute la suite du tableau, domine dans la symphonie, soit en entier, soit par fragments. Il est généralement confié à la clarinette, au cor et, en partie, au hautbois.

2° Le thème du *Sommeil magique* de Kundry, avec ses étranges successions harmoniques déjà vues au premier acte (XIII).

3° Le thème démoniaque de *Kundry* (XI).

4° Enfin le thème de la *Plainte du Sauveur* (XXVI) qui semble ici s'appliquer au désir de rédemption de Kundry. Ce n'est pas, toutefois, le thème entier mais seulement les tierces chromatiques que nous entendons dans les clarinettes (*pianissimo*), pendant que les cordes dessinent la formule finale du thème de Klingsor comme contre-sujet :

XXVIII



La combinaison des deux thèmes est on ne peut plus ingénieuse : elle semble exprimer la double vie de Kundry, l'une tournée vers le bien, l'autre vers le mal.

Ces quatre thèmes sont les éléments essentiels de la trame symphonique. Ils ne sont pas les seuls, toutefois : dès le début de l'acte (page 106) reparaît le thème de l'*Oracle*. Klingsor sait la promesse apparue sur le Graal et c'est précisément pour séduire l'adolescent ingénu qu'il évoque Kundry. Le même thème subit plus tard des modifications rythmiques très curieuses (pages 117 et 122), au moment où Klingsor ordonne à la magicienne d'exercer une fois encore ses pouvoirs sur Parsifal.

XXIX



Le thème de la *Souffrance d'Amfortas* (IX) et le thème du *Graal* apparaissent aussi à la fin du récit de Klingsor rappelant à Kundry ses « précédentes campagnes » contre les chevaliers du Graal.

En somme, dans la première scène, le seul thème nouveau est le suivant :

XXX



qui domine les imprécations de Klingsor au moment où Kundry raille l'eunuque de sa vertu facile.

Ces imprécations, un allegro énergique d'un accent infernal, d'une ironie stridente merveilleusement soutenue, sont interrompues (page 119) par la fanfare de Parsifal, qui s'enchaîne (page 120) à un motif haletant que nous verrons plus développé dans la scène suivante et qui semble caractériser le tumulte des chevaliers accourant à l'appel du magicien pour défendre le château contre l'assaillant qui s'avance (XXXI). La fin du tableau se développe presque tout entière sur les thèmes du rire de *Kundry*, de *Klingsor* et du *Sommeil magique*, dans un mouvement de plus en plus accéléré, jusqu'au *vivace*.

En somme, cette page énergique, dont la couleur violente résulte de l'emploi persistant d'accords de septième de dominante, n'offre guère de difficultés.

Nous voici dans les jardins enchantés du Château de Perdition. Le tumulte de l'orchestre se calme peu à peu, à mesure que les Filles-fleurs, accourant, s'approchent de Parsifal et que sa vue apaise leurs premières *alarmes*. Celles-ci sont exprimées par le dessin que voici :

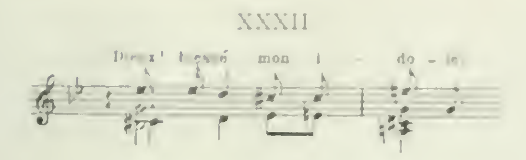
XXXI



C'est ce thème que nous avons signalé tout à l'heure et que nous retrouverons encore à la fin de la scène de Kundry et de Parsifal.

Il persiste ici pendant seize mesures, après lesquelles apparaît un second thème :

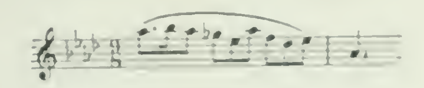
XXXII



ou, plus simplement :



que l'on pourrait appeler la *Plainte des Filles-fleurs*. Dans l'accompagnement, domine pendant longtemps le dessin suivant :



combiné ensuite avec le thème des *Alarmes* (XXXI). Le tout aboutit, après d'intéressants développements, à la fanfare de Parsifal, qui éclate, fière et héroïque, à deux reprises différentes (pages 137, dernières mesures, et 143).

Par la décomposition successive des harmonies et des dessins des trois seuls thèmes que nous venons de citer, Wagner insensiblement conduit l'auditeur à la scène capitale de l'acte, la scène de séduction. Elle débute par un chœur, sorte de berceuse ou de valse chantée, caressante et voluptueuse, où toutes les langueurs, tout le charme capiteux de la femme vous enveloppent.

Ce morceau se développe sur un rythme modéré à trois temps; la mélodie est gracieuse et d'une grande

simplicité. La persistance des successions de sixtes donne à l'ensemble le caractère voluptueux que voulait la situation; il saisit d'autant plus l'auditeur que tout le début de l'acte est traité dans une gamme sombre et violente.

Wagner divise le chœur féminin en quatre groupes de trois voix chacun et partage les répliques chantées entre les diverses voix de chaque groupe; de la sorte, nous avons douze parties de chant toutes différentes : çà et là, seulement, une voix dans chaque groupe exécute à l'unisson la même partie que celle du groupe voisin. Malgré l'extrême complication et l'enchevêtrement des voix, la sonorité de ce chœur est, d'un bout à l'autre, un ravissement pour l'oreille. L'exécution, bien entendu, exige non seulement des chanteuses ayant la voix absolument juste et bien posée, mais encore d'excellentes musiciennes.

Le thème initial est ainsi conçu :

XXXIII



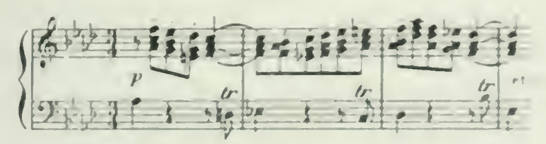
Entre chaque strophe du chœur, deux solistes exécutent le dessin suivant :

XXXIV



qui passe à l'orchestre dans l'accompagnement des courtes répliques de Parsifal, et devient ensuite le thème principal des solistes du chœur. Puis s'ajoute un troisième dessin :

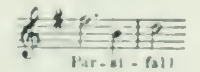




dont l'allure sautillante exprime à ravir le dépit des jeunes filles et les agaceries dont elles accablent l'innocent qui les repousse. Ces divers themes reparaitront plus tard, à différentes reprises, dans la scène de Kundry et de Parsifal (pages 171 et 203).

Celle-ci se rattache directement à ce délicieux intermède. Elle est magistralement introduite, au milieu du joli caquetage des Filles-fleurs, par les deux appels que Kundry, encore invisible, lance sur les deux derniers accords du thème de l'*Oracle :*

XXXVI



L'effet de ces trois notes, une quinte suivie d'une tierce mineure, est prodigieux. Cette voix, lointaine encore, qui s'affirme impérieuse à la fois et séduisante, commande immédiatement l'attention. Sans doute, le tableau scénique est ici pour beaucoup dans l'impression produite, mais plus encore la simplicité extrême des moyens employés pour

frapper fortement l'esprit. Cette notation musicale du nom de Parsifal vous reste dans l'oreille; elle vous obsède, il n'est plus possible de s'en détacher, tant la sensation reçue a été vive.

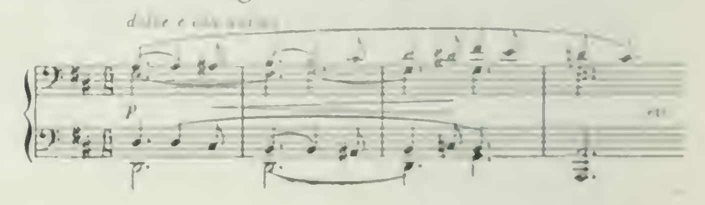
Parsifal! A ce nom, le héros se souvient. Ainsi l'appelait sa mère, et délicatement, dans l'orchestre, passe le motif d'*Herzeleide* (XXI). On entend aussi des fragments du thème de l'*Oracle* (XVII), du thème de la *Lance sacrée* (VII), puisque c'est cette lance que Parsifal veut reconquérir et que Kundry doit lui faire oublier; enfin le thème du *Sommeil magique* (XIII), quand, répondant à l'adolescent, Kundry lui dit : - Loin! bien loin, est ma patrie! et j'ai beaucoup vu! - Toute cette partie dialoguée n'est, en somme, qu'une transition pour conduire au grand récit de Kundry, qui commence l'œuvre de séduction.

Ce récit débute par une sorte de cavatine d'un mouvement très lent et très tranquille, d'une expression intense et d'un charme pénétrant :

XXXVII



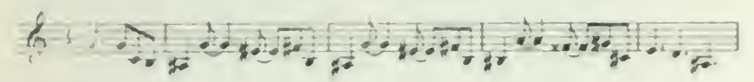
Cette délicate mélodie offre une très grande analogie avec celle que développe l'orchestre pendant les rêveries de Siegfried; la voici :



Le dessin mélodique est presque le même, et la marche des harmonies offre une ressemblance frappante. Le sentiment est, du reste, à peu près semblable. Dans *Siegfried*, le jeune héros songe à sa mère, à son père, qu'il n'a jamais connus, et il interroge, à ce sujet, le nain qui l'a élevé. Ici Parsifal écoute, ému, l'histoire de sa mère que va lui redire Kundry.

Cette mélodie persiste à l'orchestre pendant quarante-cinq mesures en se développant par périodes de six et de huit mesures, et se rattache par une courte transition au thème d'*Herzeleide* (au § 8, page 117), légèrement transformé dans sa constitution rythmique :

XXXVIII



Puis, parait (page 117, *poco più ritenuto*), un second thème relatif à Herzeleide, extrêmement expressif, douloureux et tendre tout ensemble.

XXXIX

Il s'applique tout à la fois aux *larmes* qu'Herzeleide versa lorsqu'elle vit partir son fils et à l'émotion qui saisit Parsifal au récit de la fin attristée de sa mère, car le même thème revient, lorsque Parsifal, éperdu,

s'écrie, fou de désespoir : « Ma mère! ma mère! qu'ai-je fait? T'avoir oubliée, toi, ma tendrement aimée! »

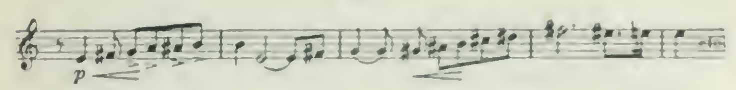
Toute cette première partie de la scène entre Kundry et Parsifal est traitée avec une souplesse de main, une délicatesse de sentiment, un charme incomparables. L'explosion de la douleur de Parsifal, qui touche au pathétique le plus sublime, nous introduit dans un autre ordre d'idées. Ce moment de la suprême douleur, Kundry l'attendait ; et, voluptueusement, elle enlace l'enfant de ses bras. Ici, les thèmes connus se pressent, nombreux, dans un enchainement du plus dramatique effet. Au moment du baiser, on entend le thème des *Larmes* d'Herzeleide confié aux altos, aux violoncelles et soutenu par de doux accords des instruments à vent, suivi immédiatement par le thème de la *Malédiction;* ensuite le motif de la *Pitié;* enfin les thèmes relatifs à la souffrance d'Amfortas (VI, VII et IX), auxquels se mêle aussi le dessin chromatique du motif *démoniaque* de Kundry. Tout ce que Parsifal ressent, le trouble de ses sens, l'émotion douloureuse qu'évoque le nom de sa mère, l'éveil de sa conscience, la vision terrible de la faute d'Amfortas, tout cela la musique le peint avec une justesse d'accent et une force d'expression incomparables.

Il est impossible de n'être pas puissamment secoué, lorsqu'enfin, Parsifal s'étant agenouillé, de ces lambeaux de phrases pathétiques se détachent tout à coup les sereines harmonies du thème du *Graal* et la phrase de la *Cène*.

Repoussée, Kundry revient à la proie qui va lui

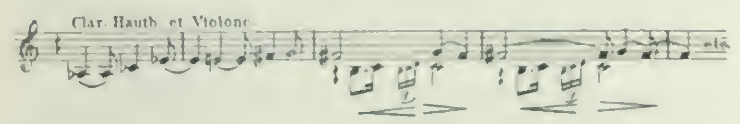
échapper, et se fait, tour à tour, passionnée, suppliante, ironique, folle qu'elle est de dépit et de colère. Pas une nuance n'échappe au musicien. Notons ce thème nouveau (pages 190, 192 et 199):

XL



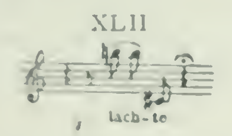
qui nous dit la supplication amoureuse de la Démone. Parsifal la repousse violemment. Kundry cherche alors à l'attendrir : - Oh ! si tu savais la malédiction qui pèse sur moi ! - Elle lui conte comment elle rit en voyant le Sauveur s'affaisser sous la croix. L'orchestre fait entendre, après un roulement de timbales, le thème de la *Cène* altéré ainsi :

XLI



M. de Wolzogen l'appelle, dans cette forme, le thème de la *Croix*. Signalons aussi la notation curieuse du mot *lachte*, je ris :

XLII



auquel succède le thème de la *Lance sacrée* au moment où Kundry dit : - Et son regard me toucha. - Merveilleuse association d'idées.

17

Puis un autre thème nouveau accompagne ces mots de Kundry : « Laisse-moi pleurer sur ton sein » :

XLIII



Nous le retrouverons au troisième acte (1re scène), accompagnant les scènes muettes de Kundry repentante.

Dans la réponse de Parsifal, notons une très poétique inspiration ; lorsque l'adolescent, ayant fait allusion à la détresse de la communauté du Graal et à sa mission, dit ces mots : « Mais qui connaît la source de la rédemption ? » l'orchestre fait entendre le thème de la *Foi*.

Kundry rentre dans son rôle. Elle se jette sur Parsifal qu'elle veut enlacer ; en même temps, reparaissent les harmonies et les dessins mélodiques de la scène des Filles-fleurs, du *Rire démoniaque*, le thème de la *Malédiction*, finalement le motif de la *Chevauchée* (X), sur lequel Kundry condamne Parsifal à errer longtemps encore et appelle Klingsor à son secours.

Au moment où celui-ci projette la lance sacrée vers Parsifal, on remarque à l'orchestre un curieux effet de *glissando* des harpes (2 octaves).

Puis, quand Parsifal trace le signe de la croix avec la lance, le thème du *Graal*, considérablement élargi et soutenu par le tremolo des violons, éclate magnifiquement dans les cuivres. Le château de Perdition s'abîme aussitôt, au milieu d'un fracas

épouvantable où l'on reconnaît le thème renversé de Klingsor; puis la plainte des Fille-fleurs, tombées et fanées, s'élève, une dernière fois, très élargie et tout alanguie :

XLIV



comme une suprême supplication, comme un dernier appel à la pitié, à la compassion rédemptrice.

Le troisième acte s'ouvre par de sombres accents. La communauté du Graal est plongée dans la détresse et la *désolation*. Lugubrement, les instruments à cordes exposent le thème suivant, qui dépeint la situation lamentable de l'ordre :

XLV



Pendant toute la première partie de l'acte, ce thème persistera, accentué encore par un deuxième thème :

XLVI



qui paraît également dans le prélude et qui s'applique à Kundry, vaincue, brisée, lasse. On y reconnaîtra une variante du motif de la *Chevauchée* (X), qui s'applique aussi, on se le rappelle, aux courses errantes de Parsifal. C'est pourquoi il se rattache, dans le prélude et dans la première scène du troisième acte, au thème de l'*Oracle* dans la nouvelle altération rythmique que voici :

XLVII



Au lever du rideau, c'est le motif simplifié de la plainte des *Filles-fleurs* (XXXII) et les thèmes de *Klingsor* et de la *Malédiction* que nous entendons tout d'abord (clarinette basse et cor anglais), pour symboliser Kundry, cachée sous les buissons, dont le *gémissement* parvient à l'oreille de Gurnemanz :

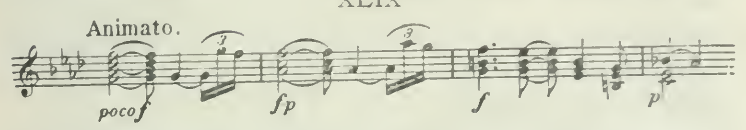
XLVIII



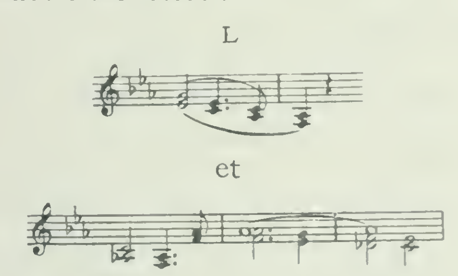
Le vieillard l'appelle : « Lève-toi, Kundry ! l'hiver a fui. Voici le printemps. » Dans l'orchestre, résonne

un motif frais et charmant, qui est le seul rayon lumineux dans ce sombre tableau symphonique :

XLIX



Lisez attentivement tout ce qui suit : c'est une merveille de musique expressive. Kundry est là, couchée, en proie au *sommeil magique*, insensible, ne sachant, quand elle revient à elle, qui l'éveille, si c'est Klingsor ou Gurnemanz qu'elle ne reconnaît pas tout d'abord ; puis, ayant repris ses sens, se retrouvant sur le domaine du Graal, chétive et inconsolée. Tout cela, la musique nous le dit sans qu'une parole soit prononcée, par la seule combinaison de fragments des thèmes de *Klingsor*, du *Rire démoniaque*, de la *Pitié*, du *Graal*, qui accompagnent et commentent le geste muet de la pécheresse. Quand elle est réveillée complètement, les seuls mots qu'elle parvienne à prononcer d'une voix suppliante sont : *Servir ! servir !* qu'accompagnent ces délicats dessins en tierces des clarinettes :



C'est proprement le thème de Kundry *repentie*.

Il est à remarquer que ces deux mots : *Servir !*

servir! sont absolument les seules paroles que Kundry ait à dire dans tout le troisième acte. Bien qu'elle y soit constamment en scène, elle ne parle ni ne chante; désormais son rôle est simplement mimé. Tentative assurément audacieuse et probablement unique au théâtre.

Poétiquement, ce mutisme de la pécheresse se justifie : que pourrait-elle dire? La contrition n'est pas loquace. Désormais soumise, l'ancienne Démone indique suffisamment, par son attitude humiliée, le changement qui s'est opéré en elle, et la musique exprime, plus éloquemment que ne pourrait le faire la parole, le repentir profond, l'ardent désir de rédemption qui l'animent maintenant.

Au point de vue dramatique, il n'en reste pas moins que Wagner s'est privé d'une ressource musicale importante en faisant, de sa principale interprète, un personnage muet pendant tout un acte. Faut-il le regretter? Je ne le pense pas. Wagner a dû mûrement réfléchir sur ce point, et s'il a supprimé Kundry vocalement, c'est qu'il avait de bonnes raisons pour cela. Le fait est qu'on ne voit pas bien ce qu'il aurait pu lui faire chanter. Tous les actes de cette Madeleine s'expliquent parfaitement sans un mot de parlé. La parole était donc inutile. En somme, ce mutisme de la Repentie ajoute à la caractéristique du personnage, et il a l'avantage de laisser au musicien toute liberté de noter d'une façon infiniment plus délicate, par ses thèmes si expressifs et si parlants, toutes les nuances du sentiment de cette âme troublée, qui va vers les clartés de la Foi.

Dans le court récit qui suit (Gurnemanz), il im-

porte de signaler une succession harmonique très intéressante (page 223, 1re mesure), qui reparaît plusieurs fois dans la suite de l'acte. La voici :

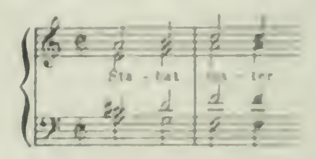
LI



Dans la pensée de Wagner, elle se rattache évidemment à l'idée de sainteté. Ici, elle paraît pour la première fois, lorsque Gurnemanz demande si le changement d'allure qu'il remarque chez Kundry n'est pas l'œuvre du *Vendredi-Saint*. Plus tard (page 226), c'est encore à l'évocation de l'idée du *Vendredi-Saint* que les mêmes harmonies passent à deux reprises dans l'orchestre; puis (page 240) lorsque Gurnemanz fait allusion à la *sainte* mission que Parsifal doit accomplir; enfin (page 270, dernier système), elles se mêlent à la fanfare de Parsifal au moment où il va élever la lance *sacrée*.

Ce qui rend si caractéristique la succession harmonique de la première mesure *(a)*, c'est l'absence de toute note commune entre les trois accords qui se suivent, trois accords parfaits juxtaposés, non relatifs, dont la basse descend par degrés conjoints. Les successions de ce genre, sont fréquentes dans l'ancienne musique d'église (xve et xvie siècle). Wagner semble s'être souvenu ici plus particulièrement du

Stabat Mater de Palestrina, qui débute par une succession *harmonique* absolument semblable :



Les quintes, évidemment voulues, de la deuxième mesure rappellent également, par leur sonorité âpre et douloureuse, le système harmonique du grand maitre italien.

Cette réminiscence s'explique aisément, quand on se rappelle qu'au temps où il était chef d'orchestre à Dresde, Wagner publia une édition, arrangée pour l'exécution au concert, de ce célèbre *Stabat* de Palestrina (1). Mais le plus curieux est assurément qu'on trouve déjà ces accords palestrinesques dans le *Tannhæuser*, comme conclusion au petit interlude orchestral qui fait suite au récitatif de la romance de l'*Etoile* et précède celle-ci immédiatement :



M. W. Tappert, le savant et mordant musicologue

(1) Cette édition du *Stabat Mater* de Palestrina a paru chez C.-F. Kahnt, à Leipzig. Le travail d'adaptation de Wagner consiste en ceci : le motet original de Palestrina est écrit à huit voix, pour double chœur mixte, comprenant soprani, alti et basse. Wagner a récrit la partie d'alto pour ténor et arrangé à l'avenant les deux parties de soprano. En outre, il a indiqué dans l'œuvre les parties qui sont confiées aux solistes, les rentrées du chœur et celles du demi-chœur. Enfin, il a accompagné le texte latin d'une nouvelle traduction allemande dont il est l'auteur et qui serre de très près l'original. — Il existe, du reste, un autre *Stabat Mater* de Palestrina, à trois chœurs, beaucoup moins connu. Tous les deux sont en *la* mineur.

berlinois, raconte, à ce propos, un détail exquisement plaisant : cette succession harmonique parut fautive à un maître de chapelle, et il crut devoir la corriger en introduisant un accord de *fa* majeur entre l'accord de *mi* et l'accord de *ré*. M. Tappert affirme avoir vu, dans un théâtre d'une petite ville de province allemande, la partition de Wagner qui porte cette intelligente correction. L'excellent chef d'orchestre n'avait probablement entendu de sa vie une note de Palestrina.

Il n'est pas nécessaire, d'ailleurs, de remonter si loin pour trouver des successions analogues. On en rencontre chez les modernes. Liszt, par exemple, dans sa *Symphonie Dantesque*, va jusqu'à écrire sur une basse descendante une suite de *sept* accords parfaits majeurs. L'effet est étrange. Dans la messe de *Gran*, il se sert de même d'une suite d'accords non relatifs pour caractériser l'idée de la Sainte Trinité et particulièrement de Dieu le Père (1). Ce qui est plus piquant encore, c'est que Donizetti emploie, lui aussi, ces accords palestrinesques, et cela dans... la *Fille du Régiment*. Voyez la prière des femmes qui ouvre le premier acte :

Sainte Madone,
Douce patronne !

Ils y sont !

Mais revenons à Parsifal, pour signaler, quelques mesures après la phrase que nous venons de citer, le délicieux fragment symphonique qui accompagne le jeu de scène de Kundry allant à la source puiser de l'eau et apercevant dans le bois un personnage qui s'avance.

(1) Voyez le *Kyrie* et le *Credo*

La phrase que les instruments à cordes exposent ici est un fragment de la pénétrante et douce mélodie qui accompagne plus loin la scène du *Vendredi-Saint* (LVI). Elle est brusquement interrompue par la fanfare de *Parsifal*. C'est lui, en effet, qui, tout en armes, la lance au poing et la visière baissée, se dirige vers les personnages en scène. Cette fois, son thème apparaît dans le mode mineur, ponctué par des fragments du thème de la *Détresse* (XLV), et aboutit à des harmonies attristées, qui disent quels sentiments l'animent.

La belle et émouvante scène de l'adoration de la lance et de la reconnaissance de Parsifal par Gurnemanz ramène des thémes connus (motifs de la *Lance*, de la *Cène*, du *Graal*, de la *Pitié*), parmi lesquels intervient fréquemment le thème de la *Détresse* en diminution :

LII



Celui-ci se rattache ensuite, pendant le récit de Parsifal, à des dessins chromatiques qui rappellent la *Plainte* des Filles-fleurs, et le thème de la *Souffrance* d'Amfortas. Quand finalement Parsifal raconte qu'il rapporte la lance naguère ravie par Klingsor, les bois entonnent solennellement le motif du *Graal*, accompagné d'un dessin descendant des basses d'un rythme incisif et vigoureux.

La réplique de Gurnemanz, qui narre à son hôte les

malheurs de l'ordre, nous conduit, à travers des thèmes connus, évoqués par le récit, aux pathétiques exclamations de Parsifal : « Et c'est moi ! moi qui ai causé cette détresse ! » Il se sent défaillir ; Kundry s'empresse alors d'aller puiser de l'eau à la source prochaine. L'orchestre, pendant ce jeu de scène, répète par deux fois (page 230) le motif déjà entendu à l'acte précédent (XLIII), lorsque Kundry, suppliante, disait à Parsifal : « Laisse-moi pleurer sur ton sein ». L'idée poétique qui ramène ici ce motif est la plus délicate du monde.

Immédiatement après, une belle phrase d'une grande largeur (page 240) :



introduit la scène du *Baptême* et du sacre. Dans cette scène, l'orchestre joue un rôle important. Les personnages ont peu de chose à dire ; en revanche, ils agissent beaucoup ; c'était, pour le musicien, une occasion d'éprouver le pouvoir expressif de la musique, et c'est avec une admirable force d'accent ou une tendresse exquise qu'il réussit à peindre les sentiments des trois personnages.

A la phrase que nous venons de citer, qui se résoud

dans les accords palestrinesques signalés plus haut, succède immédiatement le nouveau thème suivant :

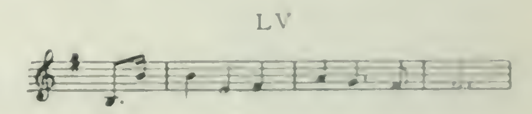
LIV



M. de Wolzogen l'appelle la mélodie de la *Purification*. Elle paraît, en effet, lorsque Gurnemanz dit de Parsifal : « Qu'il soit pur et lavé de toutes les souillures de sa longue course errante ».

A cette mélodie, se soude la suivante, qui appartient au même ordre d'idées :

LV



Et c'est sur ces trois thèmes que se déroule le beau tableau du lavement des pieds et du sacre de Parsifal. Lorsqu'ensuite Gurnemanz pose la main sur le front du héros en prononçant ces mots :

> Ainsi l'heure est venue,
> Ton front, je le bénis, et, roi je te salue (1),

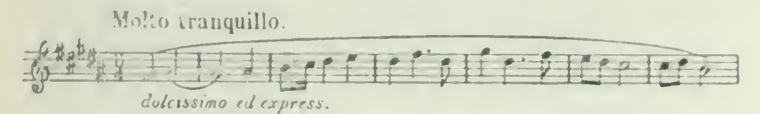
les trompettes, les cors et les trombones attaquent le motif de *Parsifal* dans le ton éclatant de *si majeur*. C'est un moment solennel, d'une indicible grandeur. Le thème de *Parsifal* se développe ici en une période pleine de magnificence, qui conclut d'une façon grandiose sur le thème du *Graal* entonné par

(1) Voir, pour la suite des paroles qui s'adaptent à la musique, la page 149

tout l'orchestre *fortissimo*. Puis une série d'accords nous ramènent au motif du *Baptême* (LIII) et à la délicieuse phrase de la *Foi* (V), tandis que Parsifal verse l'eau lustrale sur le front de Kundry.

Alors Parsifal lentement se tourne vers la prairie resplendissante sous la clarté du soleil et toute émaillée de fleurs entr'ouvrant leur calice. De l'orchestre s'élève, ainsi qu'un hymne de reconnaissance tendrement émue, une exquise mélodie que le hautbois et la flûte dessinent et que soutient le murmure des cordes tempérées par des sourdines.

LVI

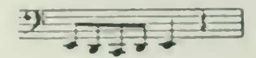


C'est le *Charme du Vendredi-Saint*. Le dessin mélodique de la phrase ci-dessus notée ne peut donner, cela va sans dire, une idée de la pénétrante beauté de cet intermède symphonique. Le morceau comprend plus de cent mesures; et dans le développement, s'intercalent plusieurs dessins et thèmes connus (le *soupir de Kundry*, le thème de la *Cène*, le thème de la *Lance*, les harmonies du *Graal*, la *Plainte* des Filles-fleurs), qui, tous, s'absorbent finalement dans la mélodie du *Vendredi-Saint*. Par le charme de l'inspiration, par la délicatesse des harmonies, par l'incomparable développement donné aux voix et aux thèmes, cette page est un chef-d'œuvre dans le chef-d'œuvre qui s'appelle *Parsifal*.

Brusquement, cette pastorale est interrompue par le son lointain des cloches. Nous voici parvenus à

une scène analogue à celle que nous avons vue se dérouler au premier acte : - Midi, c'est l'heure, dit Gurnemanz! Permets que ton serviteur te conduise. - Et, comme précédemment, le vieux chevalier se met en route, avec Parsifal et Kundry, vers le temple du Graal. Seulement, cette fois, ce sont des chants tristes qui accompagnent les pèlerins dans leur montée vers le sanctuaire. Titurel est mort et Parsifal n'est plus l'inconscient d'autrefois. Aussi, l'interlude qui se joue pendant le changement à vue a-t-il un tout autre caractère que celui du premier acte; il est sombre, douloureux, solennel comme une marche funèbre. Au lieu du thème des *Cloches,* c'est le dessin suivant qui sert de basse contrainte dans tout le développement de cette grande et belle page symphonique :





Le thème de Parsifal assombri (mineur), s'allie aux harmonies déchirantes du deuxième thème d'*Herzeleide :*



belle idée qui nous dit toute l'émotion ressentie à ce moment par le héros.

Puis reparaissent les thèmes de la *Détresse* de l'ordre, celui du *Graal* très altéré, celui des *Chevaliers* (VIII),

tandis qu'à la basse résonnent obstinément les quatre notes du thème des *Cloches*. Seulement, ces quatre notes (*do*, *sol*, *la*, *mi*), apparaissant ici dans le ton de *mi mineur*, tandis qu'au premier acte elles étaient dans le ton d'*ut majeur*, ont nécessairement une signification et un aspect tout à fait dissemblables.

L'entrée des chevaliers aussi, quoiqu'identique aux évolutions qu'ils accomplissent au premier acte, s'exécute, cette fois, sur des thèmes nouveaux. Le chœur est divisé en deux groupes, dont l'un, celui des chevaliers portant le cercueil de Titurel, répond aux questions que lui adresse l'autre groupe accompagnant la litière d'Amfortas. Très ingénieusement, à la monotone déploration de ces derniers, Wagner mêle les harmonies du *Graal* et un fragment du thème de la *Détresse* de l'ordre avec, dans la basse, le thème renversé des *Cloches* (page 201, dernière ligne). Toute cette entrée est d'une grandeur saisissante dans sa tristesse.

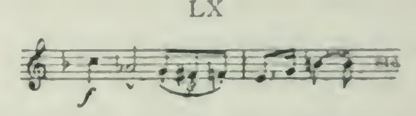
Mais ce n'est rien auprès du lamento tragique de l'infortuné roi, que les chevaliers pressent violemment d'officier une dernière fois. Cette page est une des plus admirables inspirations de Wagner, dont l'œuvre en compte tant de surprenantes. Ce lamento est introduit par le thème suivant :

LIX



auquel se joignent ensuite l'expressive *variation* de la *Foi* (XV), déjà rencontrée au premier acte, puis les harmonies déchirantes de la *Plainte d'Herzeleide* (XXIX), l'âpre septième de dominante souvent employée dans les scènes de Kundry et de Klingsor, et aussi de rappels des harmonies de l'*Oracle*, symbolisant l'espoir déçu de l'infortuné roi qui appelle en vain la mort et le rédempteur promis. La conclusion de cet arioso est bâtie tout entière sur le thème de la *Souffrance* d'Amfortas (IX), avec une nouvelle conclusion :

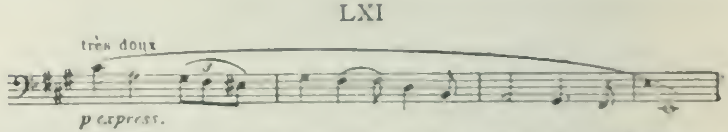
LX



qui semble comme la révolte du roi contre sa douloureuse destinée.

Tout à coup, les harmonies consolatrices (majeures) du *Graal* s'élèvent doucement de l'orchestre. Parsifal s'est avancé, portant la lance, qu'il incline vers Amfortas. Alors le motif de la *Souffrance*, chanté par les violoncelles et soutenu par des triolets des instruments en bois, se transforme de nouveau ainsi :

LXI



Comme adouci, il se marie au thème de la *Promesse*. Le miracle de la *Pitié* s'est accompli. Touchée par le fer de la lance, la blessure d'Amfortas s'est fermée, le roi est guéri. Superbement tout l'orchestre entonne

alors le thème de *Parsifal*, qui éclate ici comme un hymne au héros. Cette fois, le thème aboutit non pas à la conclusion qui lui a été donnée jusqu'ici; il se résoud dans les harmonies à la Palestrina, déjà signalées. Puis, tandis que Parsifal élève la lance, le thème de la *Cène,* modifié comme suit :

LXII



et devenu ainsi le thème de la *Rédemption*, ensuite la variation du thème de la *Foi* (XV) et le motif de la *Lance* (VII) s'enchaînent étroitement, condensant ainsi en quelques mesures toutes les impressions et les sentiments du héros et de ceux qui l'entourent.

Cependant Parsifal a gravi les marches de l'autel, et c'est lui-même qui élève maintenant le calice divin. Aussi, cette fois, pendant l'adoration, ce ne sont pas, comme au premier acte, les thèmes de la *Cène* et de la *Pitié* que l'on entend, mais le thème du *Graal* et le thème de la *Foi* enveloppés dans les arpèges scintillants des harpes et associés au thème de la *Rédemption* (XLII).

La blanche colombe est descendue de la coupole, et plane au-dessus du nouveau roi dans un rayon éclatant de lumière; doucement les chœurs redisent la mélodie de l'*Oracle ;* mais, la promesse étant accomplie, les harmonies de l'*Oracle* conduisent maintenant au thème de la *Rédemption* (XLII) répété d'octave en octave, d'abord par les voix d'hommes,

puis par les voix d'adolescents, enfin par les voix d'enfants, du haut de la coupole. - Rédemption au rédempteur! - chantent les voix. Comme un encens sonore, ces mots montent par degrés vers les sphères éthérées; longtemps plane la sonorité angélique des voix d'enfants soutenant le *la* suraigu comme pédale supérieure, pendant qu'une dernière fois, dans l'orchestre, repasse la délicieuse mélodie de la *Foi* (violons, trompette et harpes), aboutissant au thème de la *Rédemption* magnifiquement enchâssé dans les accords du thème du *Graal*.

Et l'œuvre se termine, comme elle avait commencé, sur les harmonies reposantes de l'accord parfait de *la* bémol majeur, mettant le dernier sceau à son unité poétique et musicale.

Aux musiciens qui ont lu la partition, je ne me flatte pas que cette analyse ouvre des horizons nouveaux. Je m'adresse plutôt à ceux qui ne la connaissent pas encore et qui, désirant la connaître, pourraient éprouver quelque appréhension à l'approche de cette œuvre en apparence si compliquée, au fond très simple et très claire; et aussi à cette catégorie toujours plus nombreuse d'amateurs qui, sincèrement épris de l'art, ne demandent qu'une courte initiation pour se mettre au fait d'une partition réputée excessivement difficile. Bien des pages, en effet, pourront paraître abstruses à une première lecture au piano. Une fois vaincue cette première et superficielle impression, on sera tout étonné de voir combien de choses qui d'abord semblaient insur-

montables deviendront captivantes et limpides ; et il ne restera plus une obscurité le jour où l'on entendra ces choses à l'orchestre, pour lequel elles ont été pensées et écrites.

L'orchestration de *Parsifal* est la plus variée et la plus riche qui soit. Wagner y maintient le groupement, par familles, des différentes catégories d'instruments qu'il avait déjà appliqué dans *Tristan* et dans l'*Anneau du Nibelung*. C'est là une des innovations introduites par lui dans l'art de l'instrumentation. Le quintette des tubas qui figurait dans les *Nibelungen* n'est pas, toutefois, employé dans *Parsifal*. L'orchestre comprend, outre le quintette des instruments à cordes, quatre flûtes, quatre hautbois, deux hautbois-alto, quatre clarinettes, une clarinette-basse, quatre bassons, un contre-basson, sept cors, trois trompettes, quatre trombones, une basse-tuba, quatre harpes et timbales. Dans l'association de ces différents engins sonores, Wagner montre une extraordinaire fécondité de ressources, une incomparable souplesse de main, et *Parsifal* ne le cède en rien, sous ce rapport, aux précédentes partitions du maître. S'il s'en distingue, c'est peut-être par une plus grande simplicité d'instrumentation et moins de recherche dans l'emploi des timbres. Cela tient au caractère même de l'œuvre.

La même observation peut s'appliquer à l'harmonie dans *Parsifal*. Wagner a passé longtemps, à cet égard, pour un révolutionnaire, ennemi de toute doctrine, n'ayant aucun souci des règles et faisant bon marché de toutes les lois de l'harmonie. Il y a, dans ce reproche, beaucoup d'exagération et

plus encore de parti pris. Wagner s'est, au contraire, toujours réclamé de l'école classique. Assurément, il est plus compliqué que Haydn et Mozart. Mais c'est une erreur de croire que ses harmonies soient plus difficiles que celles de Beethoven, de Schumann, de Brahms, d'autres modernes novateurs, ou même du père de la musique allemande, le vieux Sébastien Bach. Dans les seules sonates et les quatuors de Beethoven, on trouvera des choses infiniment plus ardues. Relativement à l'état de la science musicale au moment de sa venue, on peut même affirmer hautement que Wagner à moins innové que Mozart et Beethoven, au regard de leur temps.

Wagner, il est vrai, se sert avec prédilection de mélodies chromatiques; il se complait dans l'harmonie dissonante naturelle et artificielle. Les modulations enharmoniques abondent dans *Parsifal* comme en ses autres partitions. Mais il n'y a là rien de subversif, la plupart des formules qu'il emploie étant connues et traitées *ex professo* depuis longtemps dans tous les cours d'harmonie. Il se peut qu'à première lecture ou à première audition, la fréquence des retards et des anticipations, des modulations sur appogiatures, des progressions modulantes, des marches de septièmes se résolvant successivement l'une par l'autre, produise un certain trouble; mais c'est là une impression qui est sans aucune portée. Les modulations par altération ou par enharmonie ne sont pas plus dures à l'oreille que les modulations naturelles; la plupart d'entre elles, au contraire, sont infiniment plus délicates ; quelques-unes ont même un charme extraordinaire et leur emploi judicieux

est pour beaucoup dans le prodigieux effet que certaines pages de Wagner ont, de tout temps, produit sur les auditoires les moins prévenus en sa faveur.

Où Wagner a été véritablement novateur, c'est dans le système de composition auquel il s'est astreint comme auteur dramatique, c'est-à-dire dans l'emploi et la trituration des thèmes. Il ne les enchaîne pas selon leur affinité harmonique, rythmique et mélodique, mais selon le sens poétique qu'il leur attribue. De la sorte, ces thèmes se trouvent juxtaposés, le plus souvent, par une nécessité dramatique qui est en dehors de leur fonction musicale naturelle. C'est par quoi le style de Wagner se distingue essentiellement du style dit symphonique (1).

Le symphoniste, lui, est libre de ses développements; il choisit ses thèmes en vue de leur association avec d'autres thèmes et des sujets secondaires qu'il combine librement, en s'astreignant toutefois à

(1) La dénomination de *leitmotiv* donnée à ses thèmes indique déjà que, dans sa pensée, ils devaient remplir une fonction plus précise, plus spéciale que celle du simple thème *musical* tel qu'on le trouve développé et varié à l'infini dans les maîtres antérieurs. Aujourd'hui, tout le monde découvre le *leitmotiv* longtemps avant Wagner, dans les œuvres de Weber, de Mozart, de Gluck, de Beethoven, voire chez Meyerbeer et Donizetti. La vérité, c'est que le *leitmotiv*, en tant qu'élément de la composition, est aussi vieux que la *fugue*, dont les sujets et contre-sujets ne sont autre chose que de véritables *leitmotiven*. Seulement le *leitmotiv* wagnérien diffère essentiellement du *sujet* de fugue par le caractère que l'auteur y met et le but auquel il le fait servir, d'où découle la forme musicale nouvelle, la forme wagnérienne. Ce côté *intentionnel* du thème, c'est-à-dire d'une succession de sons appliquée à l'expression d'une action dramatique, a peut-être été pressenti pour la première fois par Lessing. Voyez, à ce sujet, une très intéressante plaquette *Schwabe et Lessing, ou la Réforme de la symphonie théâtrale*, par L. Wallner (Bruxelles, [illegible]), où l'auteur expose sommairement, mais avec toute la clarté désirable, la filiation et le développement du *leitmotiv* jusqu'à son application complète et logique dans l'œuvre de Wagner.

une certaine symétrie, indispensable à l'équilibre rythmique de la composition. Dans le style dramatique, tel que le conçoit Wagner, cette liberté n'existe plus aussi complète; la succession et le retour des thèmes ne sont plus réglés par la fantaisie du compositeur, ils sont commandés par l'association d'idées à laquelle chaque thème se rapporte.

Aussi ne sait-on ce qu'il faut le plus admirer dans les partitions de Wagner, du relief surprenant et de l'originalité qu'ont la plupart de ses motifs typiques, ou de la prodigieuse habileté, de l'ingéniosité sans cesse en éveil avec lesquelles il résoud les problèmes harmoniques qui ont dû se dresser devant lui presqu'à chaque mesure; et cela sans affaiblir l'abondance du discours musical, sans rompre un seul instant la continuité de l'inspiration.

Il y a là un prodige, ce prodige du génie qui toujours étonne en sa mystérieuse fécondité. C'est miracle de voir ce qu'avec des agrégations de sons connues et notées, il parvient à réaliser, comment il renouvelle la fonction banale d'une note altérée dans des résolutions classiques, et par quelles combinaisons inattendues et toujours originales il imprime un caractère expressif à des choses qui paraissaient privées de sens et de vie.

Par là, il est de la race des grands écrivains dont la plume a su transformer en expressions chatoyantes, pittoresques ou fortes les mots les plus simples et les plus usuels. Il est de leur lignée comme musicien et comme poète tout ensemble. Autant il a introduit de formules nouvelles et bien à lui, de combinaisons toutes personnelles dans l'harmonie et dans l'or-

chestre, autant il en a apporté à la langue et à la littérature allemandes.

Ce serait un sujet d'étude intéressant à développer que la double influence de ses œuvres sur les musiciens et les écrivains. Mais il est trop tôt pour marquer avec justesse tout ce que l'art contemporain, musique, théâtre, poésie, roman, doit à l'irrésistible impulsion de ce puissant cerveau.

Il suffit, pour le moment, d'indiquer cette influence. Quant à la décrire, ce sera l'œuvre de la critique de l'avenir.





CONCLUSION

Arrivé au terme de ce long travail, je m'en détache avec peine, et comme on quitte à regret un grand spectacle de la nature ou un ami dont l'âme est devenue une partie de la vôtre. On est toujours un peu victime du commerce trop intime avec les chefs-d'œuvre. Ils vous ont saisi, ils vous ont absorbé si complètement qu'il semble que vous ayez perdu la liberté de votre respiration au moment de vous en séparer.

Et il vous en reste une sorte d'oppression, et comme une douleur qui se ravive au souvenir des voluptés éprouvées en se sentant pénétrer et envahir peu à peu par l'éloquence du génie. Que d'heures délicieuses, après la première révélation à Bayreuth, passées à étudier de plus près l'œuvre entendue et vue là-bas en spectateur neuf et sans préparation! Et quelle joie, en entrant davantage dans la conception du drame et de la musique, d'y découvrir à chaque

pas des détails merveilleux, d'y retrouver la grandeur jusque dans les minuties, d'en reprendre une à une les paroles profondes, les exquises harmonies, les puissantes pensées, à peine soupçonnées dans le premier éblouissement de cette grande poésie!

Maintenant, c'est fini de ces sensations mordantes et de ces joies naïves; l'œuvre est là devant moi, analysée, disséquée, aussi belle, il est vrai, qu'auparavant, mais envisagée d'un point de vue plus éloigné, plus froid. Ce n'est plus la spontanéité de l'admiration rendue sans réflexion. Et cela fait que j'éprouve, je le confesse, un sentiment d'envie à l'égard de ceux qui, n'ayant vu, ni entendu *Parsifal*, ont encore l'espoir de tant de jouissances artistiques, passées pour les initiés, renouvelables, à la vérité, mais à jamais privées de leur fleur.

Probablement, ceux qui viendront après nous ne comprendront-ils ni les haineuses et basses attaques dont Wagner fut l'objet, ni l'extraordinaire enthousiasme que toute la présente génération éprouve pour ce grand artiste.

Nous avons eu pareil état d'âme vis-à-vis de Beethoven et de Mozart, qui ne nous ont jamais impressionnés aussi complètement que les hommes du commencement du siècle, les jeunes gens de 1830. Quelle révélation d'art pour ceux-là, quelle explosion de poésie dans les neuf symphonies, dans les quatuors, dans *Fidelio*, *Don Juan*, le *Requiem !*

Glincka pleurant comme un enfant à l'audition du dernier quatuor de Beethoven ; Berlioz souffrant la faim, obsédé par l'image de celui qu'il appelait le Titan; Liszt, voyageant toute une année afin de recueil-

lir dans ses concerts la somme nécessaire pour lui élever une statue ; Wagner lui-même copiant de sa main toute la partition d'orchestre de la IXe Symphonie et l'apprenant par cœur; ce sont là des adorations que nous pouvons partager, mais dans lesquelles notre ardeur n'égalera jamais l'élan de nos devanciers.

Heureux ceux que leur âge a placés au moment où la puissance du génie de Wagner s'est révélée dans sa plénitude. Ils auront connu des joies artistiques sans pareilles, que n'éprouveront plus leurs successeurs.

On attribue à Schopenhauer ce mot profond mais attristant : « Tout chef-d'œuvre crée un poncif. » Déjà le poncif de Wagner nous inonde; et dans vingt ans, c'est à travers ces poncifs qu'il faudra chercher l'auteur de *Parsifal*, comme il a fallu retrouver Beethoven et Mozart à travers les Hummel, les Ries, les Hiller, les Spohr et toute la séquelle des épigones.

Il en sera de même pour Wagner, maintenant admiré éperdument après avoir été longtemps victime, dans ses plus nobles aspirations, de la sottise, de l'envie et de ce scepticisme improductif des salons qui passe sans laisser même la trace de ses morsures. On l'admirera comme un des plus beaux génies que l'art ait élevé au-dessus de l'humanité; mais cette admiration n'aura pas les surprises troublantes qui nous ont, nous, si violemment émus, en voyant se développer et grandir cet œuvre si puissant, si varié, qui comprend ces merveilles, *Lohengrin, Tristan*, la *Valkyrie Siegfried*, les *Maitres Chanteurs*, pour aboutir à *Parsifal*.

Au demeurant, le jugement de la postérité nous importe peu, et nous n'avons pas à nous en préoccuper.

Quel qu'il soit, il ne pourra pas faire que toutes ces œuvres ne nous aient transportés d'enthousiasme ; il ne pourra pas faire que *Parsifal* n'ait été la plus profonde et la plus saisissante impression d'art qu'a ressentie la génération présente.

Et cela nous suffit.

Profondément émouvant par les sentiments qu'il touche en nous; dramatique, dans le sens le plus élevé du mot, par la gravité et la force des conflits passionnels qu'il expose; humain, et largement, par la grande pensée philosophique qu'il développe, *Parsifal* est une œuvre en laquelle s'unissent tous les genres de beautés : la beauté éclatante et parfaite de la forme, la beauté morale et poétique de la conception.

Ici, Richard Wagner a véritablement atteint les suprêmes grandeurs du rêve humain.

Parsifal est son testament artistique. Et il demeurera, selon toute apparence, le testament artistique de ce glorieux XIXe siècle, dont l'aurore a vu naître *Faust* et les neuf symphonies, qui, à son apogée, a produit la *Légende des Siècles*, et dont le déclin s'illumine des rayonnantes clartés de l'art nouveau, créé à Bayreuth.



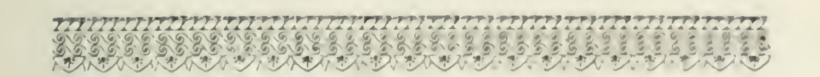


TABLE DES MATIÈRES



ERRATA

Page 11, ligne 12. — Supprimer l'article devant *Saint Graal.*

» 19, » 24. — Au lieu de 1772, lire : 1172.

» 31, » 2. — Après penser, il faut un *point et virgule.*

» 34, » 22. — Au lieu de *se sont donné*, lire : *se soient donné.*

» 35, » 15. — Remplacer « quelques-uns » par *certainement.*

» 35, » 24. — Au lieu de *et de saisir*, lire : et *à* saisir.

» 72. — Dans la note, dernier alinéa, ligne 3, lire : Victor Hugo est pour elle *Homais* (et non Homère), à Patmos.

» 87, second alinéa, ligne 6. — Au lieu de : *d'un* poète, un poète.

» 126, » 27. — Au lieu de *la* pain, — *le* pain.

» 149, » 8. » de la *pécheresse*, de *Parsifal.*

» 149, » 25. — Supprimer le *point*, après *magiques.*

» 156, » 3. — Au lieu de *sur* Lohengrin. — *à propos de.*

» 200, » 14. — Après *besogne matérielle*, ajouter : C'est ce qui explique l'union si intime de la mimique, de la musique et de la parole.

» 239. — Dans l'exemple de musique, au lieu de *ré*-fa-la, lire *do*-fa-la.

» 267. — Dans l'exemple LI, mettre un bémol à la clef.

Imprimerie Th. Lombaerts, Montagne-des-Aveugles, 7.

LA LÉGENDE DE SIGURD DANS L'EDDA
L'Opéra d'Ernest Reyer
par Henri de Curzon
1 volume in-12 . . . 5 fr.

NOTICE SUR ESCLARMONDE
par Charles Malherbe
1 volume in-12 . . . [illegible] fr.

MUSIQUES PITTORESQUES
Promenade musicale à l'Exposition de 1889
par Julien Tiersot
1 volume in-8 . . . 3 fr. 50

LA MUSIQUE EN RUSSIE
par César Cui
1 volume in-8 . . . . 5 fr.

RICHARD WAGNER D'APRÈS LUI-MÊME
Développement de l'homme et de l'artiste
par Georges Noufflard
1 volume in-12 . . . . 3 fr. 50

PARSIFAL ET L'OPÉRA WAGNÉRIEN
avec les principaux motifs des drames lyriques de Wagner
par Edmond Hippeau
1 volume in-8 . . . . 2 fr. 50

UN MAITRE DEUX FOIS CENTENAIRE
Étude sur J.-S. Bach
par William Cart
1 volume in-12 . . . . . . 3 fr. 50

MÉHUL
Sa vie, son génie, son caractère
par Arthur Pougin
1 volume in-8, avec portrait . 7 fr. 50

PROFILS DE MUSICIENS
Tchaïkowsky. — J. Brahms. — E. Chabrier. — Vincent d'Indy. — G. Fauré. — Saint-Saëns
par Hugues Imbert
1 volume in-8 . . . . 3 fr.

HISTOIRE DU LIED
ou la Chanson populaire en Allemagne
par Édouard Schuré
1 volume in-12 . . . 3 fr. 50

TESTAMENT D'UN MUSICIEN
par [illegible] Poorten
1 volume in-12 . . . 3 fr. 50

LES MUSIQUES BIZARRES
à l'Exposition
recueillies et transcrites
par Benedictus
1 volume in-12 . . . . 3 fr.

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE RICHARD WAGNER
par A. Soubies & Ch. Malherbe
1 volume in-12 . . . . 4 fr.

L'OPÉRA ET LE DRAME MUSICAL
d'après l'œuvre de Richard Wagner
par Mme Henriette Fuchs
1 volume in-12 . . . . 5 fr.

LE DRAME MUSICAL
1. *La Musique et la Poésie dans leur développement historique.*
II. *Richard Wagner, son œuvre et son idée.*
par Édouard Schuré
2 volumes in-12 . . . . . . 7 fr.

UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN
Étude sur Robert Schumann
par Léonce Mesnard
1 volume in-8 . . . . . . 2 fr. 50

BERLIOZ INTIME
d'après les documents nouveaux
par Édouard Hippeau
1 volume gr. in-8, avec portrait. 15 fr.

GŒTHE ET LA MUSIQUE
Ses jugements, son influence,
les œuvres qu'il a inspirées
par Adolphe Jullien
1 volume in-12 . . . . 5 fr.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, Montagne-des-Aveugles, 7.


a39003 01290310 9b

